Introduction

L'histoire des Etats-Unis apparaît aux yeux de beaucoup d'observateurs comme une série de rencontres violentes. Cette violence est perceptible soit au tout début du peuplement de ce qui doit devenir les Etats-Unis d'Amérique, au moment où les émigrants, en provenance d'Europe et en quête de terres dans les régions de Massachusetts et de Providence, se battaient contre les Indiens et affrontaient un environnement des plus hostiles ; soit lorsque, plus tard, précisément après la deuxième vague de peuplement de l'Amérique[1], les nouveaux arrivants eurent l'idée de mener un mouvement d'expansion vers l'Ouest. L'idée d'un espace à conquérir est dès lors inscrite au cœur des préoccupations des explorateurs de la première heure travaillant pour le compte de compagnies européennes. Elle le sera davantage avec les colons arrivés par vagues successives pour occuper ce que certains ont appelé la « Terre Promise ». Dans ce cadre, la notion de « Wilderness »[2] comme espace à investir est très présente dans la littérature américaine, plus particulièrement dans celle des dix-huitièmes et dix-neuvième siècles[3]. Pour les Puritains de la période coloniale, les terres vierges qu'ils venaient de découvrir étaient, au plan symbolique, le signe d'un « Nouveau Jérusalem », là où les « élus de Dieu » qu'ils étaient, devaient bâtir la plus grande nation au monde[4]. Ce désir ardent de remplir une mission, souvent perçue come une prescription divine, avait donné lieu à des batailles célèbres dont le souvenir reste aujourd'hui encore vivace dans la culture

1 Le peuplement des Etats-Unis par les Européens s'est fait par vagues successives : les premiers connus sous le nom des « Pères Pèlerins » au nombre de 88 (102 avec l'équipage) ont débarqué sur les côtes américaines, à Plymouth, le 26 Décembre 1620, un peu plus d'un mois après la naissance de « Peregrine White » le premier bébé européen né aux abords des côtes américaines, exactement le 20 Novembre 1620. La deuxième vague, celle qui a fondé les colonies de la Baie de Massachusetts et de Providence, est arrivée en 1630 avec à sa tête des personnalités comme John Winthrop qui vont développer les bases puritaines de la société américaine. Il est cependant important de signaler que plusieurs expéditions ont eu lieu bien avant l'arrivée des « Pères Pèlerins ». Le capitaine John Smith, explorateur de la Compagnie de la Virginie, débarque à Jamestown en 1607.

2 La notion de « *Wilderness* » a été développée par le critique des études américaine Perry Miller (1905-1963). Dans *Errands Into the Wilderness* (1956), Perry Miller examine l'un des tropes de l'histoire américaine, ce que l'on perçoit comme étant une frontière une zone de contact entre le monde de la culture, espace connu qui porte la main de l'homme et celui de la nature que l'homme cherche à conquérir.

3 Le mouvement vers l'ouest a donné lieu à une abondante littérature, celle de la frontière dont les aspects les plus séduisants sont illustrés par *Adventures of Huckleberry* Finn de Mark Twain.

populaire américaine. John Winthrop, dans son ouvrage *A Model of Christian Charity*[5], donne une interprétation Presque biblique du voyage qui a conduit les nouveaux colons vers les côtes américaines. C'est au nom de cette mission que les puritains vont engager des combats contre les Indiens et contre tout ce qui peut être perçu comme une entrave à la création des colonies de peuplement en terre américaine. Ainsi, l'histoire de Pocahontas[6] de Davy Crockett[7] et bien d'autres personnages de l'histoire militaire des Etats-Unis peuple –t-elle de nos jours l'univers des enfants autant que celui des adultes. Dès lors, il est légitime de dire que la violence est au cœur du vécu des Américains. Le président John Fitzgerald Kennedy n'a-t-il pas souligné à ce propos que la nation américaine est « entrapped in an ethos of violence[8] » ?H. Rap Brown, activiste africain américain, est allé plus loin quand il affirme ceci, dans un discours prononcé le 27 juillet 1967 : « *I say violence is necessary. Its as*

---

4 L'idée que les nouveaux occupants des côtes américaines allaient fondés une nation au destin exceptionnel est présente dans les écrits de John Winthrop, le premier gouverneur de la colonie de la Baie de Massachusetts. L'image de « City Upon a Hill » qu'il utilise dans ses écrits va être le point de départ de ce que l'on appellera l'exceptionnalisme américain qui se renforcera avec la notion de « *Manifest Destiny* » rendu célèbre par les politiciens américains vers 1840. Pour eux, les Etats-Unis devraient s'étendre d'Est en Ouest et les bâtisseurs de la nation américaine se devaient de se convaincre de la « mission » presque divine de leur pays **par rapport aux autres.**

5 *Model of Christian Charity* est un texte très célèbre de John Winthrop, gouverneur de la Colonie de la Baie de Massachusetts. Il a été écrit à bord du navire Arbella en 1630 à l'occasion de la traversée de l'Océan Atlantique par la deuxième vague des huitains à la recherche de nouvelles terres.

6 Dans l'histoire du peuplement de l'Amérique, beaucoup de chroniques relatent le contact des premiers européens avec quelques tribus indiennes, celle des Powhatans par exemple, Matoaka, née selon toute vraisemblance en 1585, était la fille de Powhatan, le chef d'une tribu indienne installée sur les terres qui sont devenues la Virginie. « Pocahontas » a été le sobriquet qu'on lui avait donné pendant son enfance. « Pocahontas » signifiait que la fillette Matoaka aimait les jeux et était difficile à maîtriser.
La vie de Matoaka, devenue Pocahontas, bien que courte, a été très riche en évènements. En fait, le 29 décembre 1607, Pocahontas sauva la vie au capitaine John Smith, l'une des grandes figures de l'histoire européenne en Amérique. Le père de Pocahontas avait demandé que le capitaine John Smith ne fût pas exécuté comme cela avait été prévu afin que ce dernier fabriquât des jouets pour sa fille Pocahontas. Le séjour des capitaines John Smith permit le rapprochement de la tribu des Pocahontas avec les premiers postes européens installés sur la côte de l'océan Atlantique. Le 24 avril 1614, Pocahontas accepta d'épouser John Rolfe à l'issue d'un conflit qui a opposé la colonie de Jamestown à la tribu indienne de Powhatan. Pocahontas se converis au christianisme et reçut le nom de Rebecca. L'union entre Pocahontas et John Rolfe permit à la tribu des Powhatan et la colonie de Jamestown de vivre en paix. Pocahontas devenue Rebecca, visita l'Angleterre et fut reçue comme une princesse. Sur le point de quitter le sol britannique, elle fut atteinte d'une maladie et mourut en Angleterre. Elle fut enterrée à Gravesend le 17 mars 1617. Malgré sa jeunesse, Pocahontas a laissé un héritage très important fresque sur Pocahontas disponible à Disney Land ou à World Disney.

7 Personnage du mythe de la frontière, Davy Crockett est l'archétype de la liberté, de la générosité et de la bravoure dans le mouvement de l'expansion vers l'ouest. Davy Crockett est né le 17août 1786 dans une petite baraque sur les rives du fleuve Nolichucky à côté de l'estuaire de Limestone, au Tennessee. En mars 1836, Davy Crockett et 139 autres soldats américains furent massacrés par les troupes mexicaines qui cherchaient à maintenir leur contrôle sur l'Etat du Texas. Il n'y a eu aucun survivant à la bataille d'Alamo. Toutefois, à côté des cadavres des soldats américains dont celui de Davy Crockett, on trouva deux mille cadavres de soldats mexicains,. Aujourd'hui, le « Western » doit beaucoup à ce personnage qui est devenu une légende.

American as cherry pie »[9] Cependant, il est important de faire remarquer que, malgré les nombreuses similitudes, la violence n'est pas synonyme de la guerre. Il est vrai que toutes les deux sont des faits de société, mais elles diffèrent essentiellement l'une de l'autre de par leurs méthodes. La guerre, selon le penseur militaire prussien Karl Von Clausewitz, « [….] *is simply a continuation of political intercourse, with the addition of other means* [….]…. »[10]. IL précisera sa pensée en employant la formule suivante: "*War is thus an act of force to compel our adversary to do our will"*[11]. En d'autres termes, mieux organisée, parce qu'obéissant à des règles plus ou moins précises, la guerre, entendue au sens classique ou conventionnel du terme, fait souvent appel à des acteurs reconnaissables par leurs uniformes et leurs méthodes[12]. Elle entraîne souvent des transformations plus ou moins profondes selon l'envergure des forces en présence et l'importance de l'enjeu. Si la violence est la manifestation des tensions sociales ou économiques, la guerre tend à régler des conflits par essence politiques. Autrement dit, son issue permettra à une partie d'imposer sa volonté à une autre pour obtenir des concessions souvent d'ordre politique.

---

8 Cité par Peter Aichinger, *The American Soldier in Fiction, 1880-1963: A History of Attitudes Toward Warfare and The Military Establishment*, Ames: Iowa State University Press, 1975 (p.viii), citation tirée de Arthur M. Schlesinger, Jr; *A Thousand Days: John F. Kennedy in the White House*, Boston, 1965, p. 275.

9 H. Rap Brown est né à Baton Rouge le 4 octobre 1943. Il entra dans le Mouvement des Droits Civiques. Il devint le directeur de « Student Non Violent Coordinating Committee » après le départ de Stokely Carmichael en mai 1967. En 1968. H. Rap Brown qui ne croyait plus à la non violence, rejoignit le Black Panther Party. Il se fit remarquer très vite par la virulence de ses propos surtout avec la parution de son livre Die, Nigger, Die, (1969). Impliqué dans l'affaire « Burn, Baby, Burn », il fut arrêté et convertit à l'Islam et prit le nom de Jamil Abdullah Al-Amin. Il s'installa à Atlanta et devint une personnalité importante de l'Ummah, la communauté noire musulmane des Etats-Unis. Aujourd'hui, Al-Amin est en prison pour avoir tiré sur deux policiers en 2000. La citation : « *I say Violence is necessary. It is as American as Cherry Pie* » est l'une des citationss les plus célèbres en rapport avec le radicalisme de H. Rap Brown.

10 Cité par Hugh Miall, Oliver Ramsbotham, Tom Woodhouse, dans *Contemporary Conflicts Resolution: The Prevention, Management and Transformation of Deadly Conflict Cambridge*: Polity Press, 1999 (endnote p. 236). Carl Von Clausewitz est un des plus grands théoriciens de la guerre. Son ouvrage **De La Guerre** est devenu un classique pour tous ceux qui s'intéressent à la polémologie, terme souvent utilisé par Gaston Bouthoul. La polémologie est une discipline qui étudie les guerres et leur ancrage dans les sociétés.

11 Cité par Theodore Ropp, *War In The Modern World*, New York: Collier Book MacMillan Publishing Company, 1959, p.13.

12 La différentiation faite entre la violence et la guerre pourrait paraître arbitraire et même inexacte si l'on tient compte des nouvelles formes de lutte, la guérilla par exemple où les combattants ne portent aucun signe qui pourrait permettre de les identifier. La définition ainsi donnée pour caractériser la guerre ne garde sa cohérence que dans le cadre d'un conflit conventionnel.

Si la Révolution américaine de 1776 a marqué le point de départ de ce qu'il convient d'appeler les Etats-Unis d'Amérique, la nation américaine, quant à elle, ne verra réellement le jour qu'au lendemain de la Guerre civile qui s'est déroulée de 1861 à 1865. Depuis cet événement, des conflits plus ou moins importants se sont succédé et ont largement contribué à remodeler le visage de ce pays. Il est surtout important de signaler que certaines de ces grandes crises qui ont secoué le monde ont, au contraire, permis aux Etats-Unis de se hisser au rang de première puissance mondiale. A cet égard, sans occulter la légitime fascination qu'exerce la réussite américaine sur le monde entier, l'on a souvent dénoncé, au nom de l'éthique, le comportement »opportuniste » des Etats-Unis dans les contextes de crise. La Deuxième Guerre mondiale en est une parfaite illustration puisqu'au moment où l'Europe « pansait » ses blessures, l'économie américaine connaissait concomitamment une croissance fulgurante du fait de l'exploitation par les Etats-Unis de toute les opportunités qui s'offraient pour élargir ses marchés. Par ailleurs, et cette fois-ci en rapport avec une guerre plus ancienne, le conflit qui a opposé les Etats-Unis au Mexique on a pu observer les mêmes tendances : celles de voir dans les conflits armés l'opportunité singulière de vendre les armes et de développer ses industries militaires. Le Général Ulysses Grant, une des grandes figures militaires de la Guerre de Sécession, n'a pas hésité à remettre en cause les motivations profondes de son pays. Il écrira dans ses Mémoires que la guerre mexicaine *"was one of the most unjust ever waged by a stronger against a weaker nation"*[13]. Ce que le Général Grant dénonce ici n'est rien d'autre que l'esprit d'entreprise qui sert de toile de fond à l'action militaire américaine. Dans le même ordre d'idées, la Guerre du Vietnam, l'une des toutes dernières grandes aventures américaines, a eu, nous semble –t-il, une résonance somme toute particulière du fait de facteurs dont l'Amérique n'a pas encore fini de faire l'inventaire si l'on en croit les propos de l'ancien Président George Bush, interrogé récemment sur l'actualité de la Guerre de Vietnam par Bill Mc Cloud, propos recueillis par ce dernier dans son ouvrage intitulé *What Should We Tell Our Children About Vietnam* ?[14] Toutefois, ce dont on peut être sûr aujourd'hui c'est que le terme « Vietnam » est devenu l'éponyme d'une tragédie restée vivace dans la mémoire des combattants autant que dans celle des non combattants, eu égard au traumatisme que ce conflit a engendré. Comme un naufrage collectif, la Guerre du Vietnam est un sujet de préoccupation pour ceux qui l'on soutenue tout comme pour ceux qui l'ont dénoncée et combattue. Les raisons de ce malaise se comprennent aisément à travers ces sentiments exprimés par un ancien soldat de la Guerre du Vietnam :

> *Twenty years after the fall of Saïgon, people are still*
>
> *suffering, not only those who were there but those*
>
> *who weren't there.Even the opponents of the war,*
>
> *like President Clinton, are haunted by not being*

---

13 Cité par Peter Aichinger, *The American Soldier in Fiction, 1880-1963: A History of Attitudes Toward Warfare and the Military Establishment*, op. cit. p.viii.

14 Bill Mc Cloud, *What Should We Tell Our Children About Vietnam*? Norman : University of Oklahoma Press, 1989. Cet ouvrage, écrit par un professeur de lycée et ancien soldat de la Guerre du Vietnanm, regroupe 128 réponses de personnalités politiques, militaires et académiques réagissant à la question posée par le titre de l'ouvrage. Cette compilation a servi à animer un cours d'histoire dispensé à des jeunes de 13 ou 14 ans dans un établissement secondaire des Etats-Unis. L'ancien président George Bush a répondu ceci : « I believe the final view of success and/or failure in Vietnam will not be established for some time" p.22

involved[15].

La déchirure que ce conflit a cause dans le tissue social américain se voit bien à travers les témoignages comme celui de Nick Hanpricht, un 'veteran' du corps des Marines qui vient de mettre sur pied un musée itinérant de la Guerre du Vietnam afin de sensibiliser le peuple américain aux difficultés rencontrées par les anciens combattants, il dit ceci :

> *They called us the crybaby veterans. Yet that wasn't*
>
> *my war. My war was when I came home and tried to*
>
> *get my job back, tried to be accepted. In the end, it*
>
> *was the Vietnam veteran who woke the country up to*
>
> *what the war meant*[16].

Cette guerre, plus que toutes les précédentes dans l'histoire de la nation américaine, se caractérise par un impact que peu de spécialistes ont réussi à cerner au regard de l'ambiguïté des réactions qu'elle a suscitées et de la profondeur du traumatisme qu'elle a causé. Pour illustrer ce propos, ces quelques titres d'œuvres sur la guerre donnent une idée de la difficulté qu'ont les écrivains à tracer les contours de la guerre. Par exemple *Meditions in Grenn*[17], un roman de Stephen Wright et *Apocalypse Now*[18]**,** le film de Francis ford Coppola, d'une part, évoquent des images carnavalesques de la guerre tandis que *Dispatches*[19] de Michael Herr et **(***if I Die In A Combat Zone (Box me Up And Ship Me home)*[20] de Tim O'Brien, d'autre part, donnent une image fragmentée, donc peu reluisante de l'expérience tirée de la guerre. *The Grenn berets* de Robin Moore porté au Cinéma sous le même nom, quant à lui, célèbre la Guerre du Vietnam et magnifie le courage de cette prestigieuse unité des forces spéciales américaines. C'est justement cette diversité dans les attitudes et les sentiments qui fait de la guerre du Vietnam un cham d'investigation intellectuelle à la fois difficile et intéressant, surtout au regard de cinq caractéristiques que nous développons ci-dessous.

---

15 Propos tenus par George Mayo, un avocat résidant à Washington. Il a confié ses sentiments sur le conflit et l'impact de celui-ci sur l'Amérique. Ces propos ont été tenus à l'occasion d'une visite qu'il a effectuée au Mémorial de la Guerre du Vietnam. Ces impressions sont tirées de « Wall War memorial Symbolizes U. S. healing » du journal The Sacramento bee Final du 1er mai 1995. P.AZ.

16 *The Sacramento Bee Final*, op.cit Paz.

17 Stephen Wright, Meditations In Green, New York : Bantam, 1984

18 *Apocalypse Now*, réalisateur Francis Ford Coppola, United Artists, 1979

19 Michael Herr, Dispatches, New York Vintage international, 1991 (première date de publication 1968)

20 Tim O'Brien, *If i Die In The Combat Zone*, New York: Delacorte press, 1973

- La Guerre du Vietnam est la première perdue par cette nation qui, depuis l'élaboration du *« Mayflower Compact*[21] *»* jusqu'à la mise en pratique des principes du « Manifest Destiny » en passant par la Constitution de 1787, croyait à la singularité de son destin. Cette foi, plusieurs fois renouvelée, a fini par créer le mythe par lequel les Américains s'imaginent les *« watchmen on the walls of world freedom*[22] *»* pour citer le président John Fitzgerald kennedy dans le discours qu'il devait prononcer le jour de son assassinat à Dallas, que la guerre du Vietnam a détruit. La même idée de nation gardienne de la stabilité du monde est reprise, certes avec une pointe d'ironie, dans le titre d'un ouvrage récent : *Les Etats-Unis, gendarmes du monde : Pour le meilleur et pour le pire*[23]**.** La Guerre du Vietnam est, comme aujourd'hui les évènements du 11 Septembre 2001, un démenti cinglant aux yeux du monde entier de l'invulnérabilité et de l'invincibilité du peuple américain. Pour beaucoup d'observateurs, la conséquence de ces évènements sur la société américaine est sans conteste la perte du « sentiment de fierté » que deux siècles de parcours exceptionnel ont façonné et conforté. Il s'agit, en fait, d'une cassure comme celle dont parle ici James Chase, directeur de publication de *The New York Times Book Review*, au cours d'un débat sur la Guerre du Vietnam organisé au Harvard Club :

> *"The foreign and domestic consensus*
> *that had made possible the forceful*
> *exercise of American power after World*
> *War Il was broken by Vietnam and has*
> *never been put back together again.*
> *Vietnam was the beginning of the end of*
> *the American dream of limitless*
> *expectations. We lost our firs war*[24] *"*

Cette première défaire est devenue d'autant plus insupportable qu'elle survient après la victoire sans équivoque remportée pendant la deuxième Guerre mondiale par les alliés grâce

---

21 Premier document rédigé à bord du Mayflower, le bateau qui transportait les « Pères Pélerins », et signé le 11 Novembre1620 par 41 personnes (seuls les hommes avaient le droit de signer). Il s'agit là d'un document que l'on pourrait appeler la première constitution américaine qui aurait pu faire des Etats-Unis une théocratie par la place que les signataires accordaient à Dieu et à la pratique religieuse.

22 « *Trade Mart Speech* » le dernier discours que le Président Kennedy devait lire à dallas le 22 Novembre 1963 devant la communauté universitaire de Southwest tiré de « *Anals of America* », vol 18, 1961-1968, *Encyclopedia Britannica, inc.,* p.201

23 Yves marc Ajchenbaum, (sous la direction de), Paris : Librio, 2003. Il s'agit d'une collection d'articles deu journal **le Monde** sur les Etats-Unis après la 2ème Guerre du Golfe.

24 A l'occasion du forum sur la Guerre du Vietnam et ses conséquences tenu au Harvard Club, New York City auquel ont pris part James Chace (modérateur), directeur de publication de *The New York Times Book Review*, Paul M. Kennedy, professeur d'histoire à Yale, Edward N. Luttwak, Université de Goeorgetown, Frances Fitzgerald, auteur de *Fire In the Lake* et Peter Marin, romancier et essayiste, il a beaucoup été question du malaise que cette guerre a provoqué au sein de la communauté américaine des années 70 et 80. Ce forum a fait l'objet d'une publication éditée par Grace Sevy: *The American Experience In Vietnam : A Reader***,** Norman and London: University of Oklaoma Press, 1989.

aux Etats-Unis[25]. Ensuite, c'est parce que la guerre du Vietnam a marqué un tournant décisif dans la politique extérieure américaine surtout dans cette période de la Guerre froide que son impact est devenu hautement plus significatif que celui produit par la Guerre de Corée, peut-être à tort appelée la « guerre oubliée » mais qui constitue une victoire de d'Amérique face à la montée en puissance des communistes[26].

- Le Vietnam a aussi été la guerre la plus longue dans l'histoire des Etats-Unis. Le tragique y côtoie l'humoristique quand on sait que le Viêt Nam[27], avec un produit national brut de $202 par tête d'habitant et se situant parmi les quinze Etat les plus pauvres au monde, est venu à bout des Etats-Unis, la première puissance mondiale. Pour le professeur d'histoire Craig A. Lockard, les Vietnamiens voient une continuité dans le combat qu'ils mènent contre l'ennemi perçu comme un envahisseur, qu'il soit français, chinois, japonais ou américain.

> *For many Vietnamese, the American- Vietnamese war was essentially a continuation of the First Indochina war to expel the French and reconstruct a maimed society. This view was strengthened by the massive U. S. military aid to*

25 La fin de la 2ème Guerre Mondiale est une période faste pour les Etats-Unis qui se voient assigner un nouveau rôle dans la préservation des rapports de bon voisinage tracé par le Président Roosevelt : « good neighbor policy ». En dépit de ces nouvelles responsabilités, les Etats-Unis doivent faire face à une influence grandissante de l'union Soviétique avec l'avènement du stalinisme.

26 Dans cette période de la « Théorie des Dominos », la Guerre de Corée aura été un pas important fait par les Etats-Unis pour contenir l'avancée du communisme. Quand les troupes coréennes, soutenues par l'union soviétique ont franchi le 38ème parallèle, le Président américain Harry Truman envoie ses troupes en juin 1950. En trois ans de combats, la guerre a coûté à l'Amérique près de 33.000 morts et 20 millia rd de dollars. Toutefois, pour Truman, l'honneur est sauf car il s'agit de répondre à la nouvelle forme de déstabilisation adoptée par Moscou qui cherche à changer les régimes dits « fantôches » par d'autres dits « révolutionnaires ». Ces derniers agissent sous le contrôle et l'autorité de l'Union Soviétique. Interrogé sur son action, Harry Truman avoue ceci: " *I felt certain that if South Korea was allowed to fall, communist leaders would be emboldened to override nations closer to our own shores….. if this was allowed to go unchallenged, it would mean a third world war, just as similar incidents had brought on the Second World War"* cite par David W. levy dans son ouvrage *The Debate Over Vietnam,* Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 17. Ainsi " la Théorie des dominos" traduit l'opinion selon laquelle l'occupation d'un Etat par la puissance soviétique conduit à la mainmise sur un certain nombre d'autres Etats.

27 L'orthographe Viêt Nama est celle qui s'applique au pays. La langue vietnamienne étant monosyllabique, les vocables « Viêt » et « Nam » sont soit complètement séparés soit reliés par un tiret. Le terme « Viêt désigne l'ethnie majoritaire au Vietnam. Le terme « Nam » quant à lui, désigne « Le Sud » dans la langue vietnamienne. Ainsi, l'histoire nous apprend que les « Viêt » habitaient le sud de la Chine. C'est cette appellation qui est resté et a donné le nom du pays qu'ils occupent actuellement. L'orthographe courante « Viêtnam » ou « Vietnam » est une déformation des occidentaux dont les langues presque toutes, sont polysyllabiques. Naturellement, l'intégration en un seul mot s'est faite en raison des règles en vigueur dans les langues européennes. Toutefois, on note une tendance de plus en plus généralisée à utiliser le terme « Indochine » pour parler du conflit contre les Français et de « Vietnam » quand il s'agit du conflit opposant les Vietnamiens et les Américains même si ces derniers rejettent leur implication en première ligne.

the French (in many accounts, actual creation) of

the separate South Vietnamese state[28].

En tout état de cause, cette « défaite » pour le moins inattendue des Etats-Unis peut se comprendre par l'histoire mouvementée de son adversaire vietnamien. En effet, le Viêt Nam compte un passé très riche de résistance contre les envahisseurs, qu'il s'agisse de peuples venant de l'Occident, c'est le cas de la France, de la Grande Bretagne et des Etats-Unis ou de ceux venant de l'Asie : le Japon et la Chine essentiellement. Il est important de signaler que le capitaine John White de Salem, au Massachusetts en 1820, fut le premier Américain à fouler le sol vietnamien. Toutefois, la véritable présence américaine ne pourrait être située que vers 1940 aux côtés des troupes de l'organisation nationaliste Viet Minh[29], alors en lutte contre les soldats japonais arrivés à la suite du retrait des Français en 1941, au moment où ces derniers étaient rappelés chez eux après l'invasion de la France par l'Allemagne. En 1945, c'est une équipe de parachutistes des services secrets américains, le Bureau des Services Stratégiques[30]. L'ancêtre de la CIA, qui est arrivée dans la jungle du Vietnam du Nord pour porter secours à Ho Chi Minh gravement malade de paludisme. Cette opération de charme a permis l'installation progressive des Américains pour surveiller à la fois le Japon et les communistes chinois. Il est donc possible de dire que la Guerre du Vietnam a pris racine dans cette période confuse de départ et de retour des troupes françaises (1940 et 1945). Elle est, de toute façon, entrée dans sa phase active au moment où les Français luttent pour reconquérir le Viet Nam. Il a été révélé que la plupart des dépenses faites par la France pour ses troupes étaient supportées par les Etat-unis :

So the war continued, while the united states kept

on raising the level of its material aid until

American taxpayers were carrying by the spring of

1954 about three-quarters of the financial cost of

---

28 Craig A. Lockard, « Meeting Yesterday Head-on : The Vietnam War in Vietnamese American, and Word History" dans *Journal of Word History,* vol 8, n° 2, University of Hawaii Press, 1994, p.238

29 En 1945, les combattants de la liberté, ceux-là mêmes qui vont plus tard combattre les Américains. Ils vont se retrouver dans une organisation appelée le Viet Minh. En 1954, le pays va être divisé à partir du 17 parallèle en deux Etats qui, dans la perspective nationaliste, devront fondre en un seul Etat. Le Nord, sous le contrôle des communistes à la tête desquels il y a Ho Chi Minh, prépare activement la réunification après les élections de 1956. Cependant le Président Ngo Dinh Diem traîne les pieds avec la complicité du gouvernement américain. En marquant sa préférence pour son autonomie vis-à-vis du Nord, Ngo Dinh Diem s'aliène une partie de la population sud-vietnamienne connue sous le nom de « Viet Cong ». Les Viet Cong se retrouvent dans une organisation appelée « Front de Libération Nationale ». Dès 1956, les camps se sont clairement dessinés, d'un côté le FLN appuyé par le Vietnam du Nord communiste et de l'autre l'armée nationale du Sud encadrée et équipée par les Etats-Unis.

30 OSS (Office of Strategic Services) : une équipe de ce service a été parachutée en 1945 dans la jungle du Nord Vietnam pour sauver Ho Chi Minh qui était très malade. En Septembre 1945, l'équipe, dirigée par le lieutenant Colonel A. Peter Dewey, saute sur Saïgon pour libérer des prisonniers américains soupçonnés par le régime de Hanoi d'être des agents de renseignements américains.

the French effort [……] Between 1950 and 1954

US investment in the war in Indochina reached a

total of approximately $ 3 Billion.[31]

Vingt-cinq ans après la prise de Saïgon, les souvenirs de cette guerre sont encore vivaces et les Américains cachent mal leur amertume à l'endroit de leurs responsables en découvrant aujourd'hui l'histoire cachée[32] de cette guerre et en mesurant la profondeur du traumatisme que la guerre et son syndrome ont laissé à tout le peuple américain. C'est dire, à l'instar de George C. Herring et Stanley Karnow[33], que la Guerre du Vietnam aura duré plus d'un demi-siècle. Tout près de nous encore, son spectre a plané au moment où l'ancien Président Bill Clinton devait, sous l'égide de l'OTAN, prendre la décision d'envoyer les troupes américaines en Bosnie Herzégovine pour servir de force tampon et préserver la paix dans cette région. En outre, beaucoup d'observateurs s'accordent à croire que les guerres du Golfe Persique contre l'Irak en 1991 et en 2003 ont un arrière-goût de vengeance sur l'histoire. Leur préparation et leur mise en œuvre ont tenu compte des leçons de la Guerre du Vietnam. Il est évident que ces dernières guerres engagées par le gouvernement américain ont des vertus thérapeutiques visibles pour avoir contribué au réarmement moral du peuple américain et permis tant bien que mal à réinstaller la puissance américaine dans l'esprit de ceux qui ont commencé à douter. Les précautions prises par les autorités américaines et les nombreuses images d'enlisement ou d'engloutissement des troupes assimilant le sable du Moyen-Orient aux marécages vietnamiens participent de cette même volonté d'exorciser le traumatisme subi vingt ans plus tôt. Un fait indiscutable de la présence du spectre de la Guerre du Vietnam est l'intégration complète des journalistes dans les unités combattantes[34] afin que les responsables militaires arrivent à contrôler les reportages faits sur le déroulement du conflit. La recrudescence des combats entre les troupes alliées, américaines principalement et les factions shiites et suunites a fait dire à de nombreux observateurs qu'un nouveau Vietnam se prépare pour les troupes américaines car, après un an en Irak auxquelles le peuples américain a cru.

31 Fredrick Logevall, *The Origins of the Vietnam War*, London: Pearson Education limited, 2001, p.20.

32 Dans les interviews que Robert Mc Namara a accordées à l'occasion de la parution de son livre (avec Brian Van De Mark) In Retrospect : *The Tragedy and Lessons of Vietnam*, New York : Vintage Books 1995, l'ancien Secrétaire à la défense révèle les erreurs commises par l'administration centrale dans la conduite de la guerre. L'absence de fondement moral de la part des autorités fédérales américaines dans la conduite des opérations et le bien fondé des motifs ayant entraîné l'implication de l'armée ont déclenché, chez les acteurs de la Guerre, des sentiments de frustations, voire de trahison, mettant ainsi à nue le cynisme des hommes quel que soit leur niveau de responsabilité

33 Deux grandes figures du mouvement révisionniste : George C. Herring, *America's Longest War : The United States and Vietnam, 1950-1975*, New York : Wiley, 1979 et Staley Karnow *Vietnam : A History*, New York : Viking press, 1983

34 Dans la 2ème Guerre du Golfe (contre l'Irak), on parle de « embedded journalists », c'est-à-dire que ceux-ci sont intégrés aux troupes et leurs reportages sont contrôlés avant toute diffusion.

- Le troisième aspect qui singularise la Guerre du Vietnam tient à la largeur de ses fronts. Il en a également résulté une diversification des sites qu'elle a investis. Des combats d'une rare violence ont été livrés dans cet espace que les soldats américains ont appelé « in-country »[35], terme qui rend compte de toutes les difficultés que les soldats américains ont rencontrées pour se déplacer dans ce pays marécageux et pratiquement impénétrable du fait de sa végétation luxuriante. Dans ce cadre, les combats se sont déroulés dans les marais, les rizières, sur les collines, dans les vallées, les villes, les villages, au détour d'un chemin, dans les airs, en mer, le jour, la nuit, partout et à tout moment. Plus important encore, les combats se sont propagés dans tous les secteurs et ont envahi d'autres terrains, jusqu'à ce pays communément appelé « The World », terme que les GI[36] ont utilisé pour désigner les Etats-Unis. En effet, dans cet espace synonyme de lieu paisible et de retour à la civilisation, il y a comme un effet de contamination généralisée, de corrosion, d'osmose pour ainsi dire ; la guerre est curieusement partout, dans les campus, les foyers, les lieux de travail, les lieux de travail, les lieux de culte, les postes de santé. Elle est servie « à chaud » par la télévision[37]. Elle occupe les esprits et reste le grand sujet de beaucoup de conversations quotidiennes. L'on ne s'étonne guère qu'elle ait emprunté les chemins les plus sinueux. Pour montrer son ambiguïté en même temps que son ubiquité, Thomas C. Thayer adoptera ce titre provocateur pour son ouvrage : *War Without Fronts*[38]. La guerre du Vietnam a, ainsi, été cet évènement insaisissable qui a fini par étouffer tout un peuple par la diversité de ses fronts. La difficulté qui en découle est surtout celle de l'identification de l'ennemi. Ce dernier prendra les visages le plus divers : du vietnamien au visage énigmatique à l'adepte de la Contre-culture et au collégien des campus américains. Tous combattaient le G.I arrivé au front pour un séjour devant durer une année au Vietnam.
- La guerre du Vietnam se distingue aussi par les méthodes de lutte utilisées. En effet, les formes de lutte adoptées par l'ennemi, qu'il soit Viet Cong ou Vietnamien du nord, membre du Viet Minh, ont posé de nombreux problèmes aux soldats américains qui, du reste, à l'exception des « Bérets Verts », sont, dans leur grande majorité, très peu préparés à ce type de combat. En effet, au Vietnam, le mode de combat utilisé est la

---

35 Le terme « in Country » souvent utilisé dans le vocabulaire des soldats engagés dans le conflit désigne le Viêt Naam, tandis que « The World » désigne, quant à lui, les Etats-Unis. Ces termes expriment des sentiments opposés, l'un est synonyme de mort, de déchéance, et l'autre est la vie, la civilisation, la créativité, en somme, le retour à la vie normale, ce qui est une chance pour celui ou celle qui vient de « In Country », le Viêt Nam.

36 « General Issue », nom donné au soldat américain (voir glossaire donné en annexe).

37 Les reportages faits dans les chaînes de télévision se caractérisent par une certaine immédiateté, c'est-à-dire que les Américains avaient la possibilité de suivre la guerre presqu'en direct, ce qui a pour conséquence de réduire les effets de manipulation fréquents ordonnés par les autorités. Les reportages en direct amplifient l'impact émotionnel des événements sur ceux qui sont restés aux Etats-Unis, ce qui a pour effet de réchauffer le front domestique.

38 Thomas C Thayer, *War Without Fronts: The American experience in Vietnam*, Boulder and London : Westview Press, 1985. Dans le chapitre introductif, Thomas C Thayer dénonce la tendance à tout quantifier quand on analyse la Guerre du Vietnam. Cette méthode, à son avis, éclaire peu sur certains aspects du conflit. Celle qui partirait de l'analyse des faits plutôt que celle qui présenterait des faits bruts, devrait permettre une meilleure compréhension du conflit, de son impact et de ses leçons pour l'amérique.

guérilla : forme moderne de lutte dont le trait caractéristique est la disparition de camps visibles et repérable. A la différence des guerres précédentes où les forces en conflit étaient reconnaissables à leur uniforme et leurs systèmes de progression et de lutte, la Guerre du Vietnam a été l'affranchissement de toutes les conventions militaires. Elle ne permet plus de distinguer l'ennemi de l'ami, d'appliquer tel traitement à l'adversaire au nom de telle convention internationale. Face à l'absence de critères précis, il faut tuer pour ne pas être tué. Cela a contribué grandement aux massacres fréquents d'innocents par les troupes américaines accélérant du coup le sentiment de dépit du peuple américain contre ses propres soldats. Par ailleurs, la guerre du Vietnam présente des similitudes frappantes avec chacune des Guerres mondiales. A l'image de la grande Guerre, les soldats du Vietnam sont arrivés sur le champ de bataille avec l'intention de livrer un combat dans la pure tradition des guerres glorieuses latines. Ils répondent à l'appel de la patrie et défendent la bonne cause. Cette vision que l'on pourrait qualifier de romantique est souvent de courte durée et ne tarde pas à céder la place, dès les premiers accrochages, à la désillusion. Les soldats de la Guerre du Vietnam, à l'instar de ceux de la Grande Guerre, ont appris à leurs dépens, qu'il est facile de commencer une guerre mais difficile de l'arrêter. Dans le même ordre d'idées, au cours de la Première guerre Mondiale tout comme pendant la guerre du Vietnam, la vie dans les tranchées a permis aux soldats de réfléchir sur leurs conditions. Elle crée l'angoisse et accentue les sentiments de panique et de révolte. Les soldats de la Deuxième Guerre ont connu, à un degré nettement moindre, les mêmes sentiments puisqu'ils ont tiré les leçons du conflit précédent qui a permis de voir clairement que l'on fût vainqueur ou vaincu, la guerre restait un phénomène hideux et dévastateur. Les soldats de la Deuxième Guerre y sont allés tout en sachant que ce qui les y attend est la mort, la destruction aveugle. C'est peut-être pour cette raison que la Première guerre mondiale apparaissait comme un conflit sur l'homme, c'est-à-dire une guerre dont l'homme est la principale cible. Quant à la deuxième Guerre, elle se présente essentiellement dans ses rapports avec l'utilisation de la technologie. Au cours de la Deuxième Guerre, la destruction des installations stratégiques ou économiques devient le souci majeur des combattants et de leurs chefs. Le Vietnam, tout en restant une guerre des hommes et des femmes et de tous ceux-là qui y sont, a aussi ce caractère technologique. Pour s'en convaincre, il suffit tout simplement de voir l'équipement dont dispose le soldat américain. Des armes de destruction massive y ont été utilisées et expérimentées avec une cruauté qui dépasse l'entendement. On raconte qu'à la seule bataille de Khe Sanh en 1968, 100.000 tonnes d'explosifs ont été larguées par l'aviation américaine, soit le sixième des bombes utilisées dans les trois années de la guerre de Coré[39]. L'ampleur des dégâts est encore plus impressionnante quand on lit ces lignes de Craig A. Lockard :

Half the country's forests were destroyed, and one

third of the country is now considered a wasteland.

39 George Esper (pour le compte de *The Associate press), The Eyewitness History of the Vietnam War : 1961-1975*, New York : Ballantine Books, 1983, p.112

Vietnam became the most heavily bombed nation in world history. The United States dropped on Vietnam nearly triple the total bomb tonnage of World War II…[40]

S'il faut y ajouter les dégâts causés par les B52, l'on comprend aisément la tournure qu'ont prise les évènements sur le front domestique, précisément les marches de protestation organisées sur le sol américain. Plus cruel encore a été le grand usage fait des armes chimiques et biologiques dont d'ailleurs les effets sont encore perceptibles de nos jours tant au plan des dégâts causés à l'environnement qu'à celui des malformations constatées sur les individus[41]. Tout cela, combiné à la tactique de guérilla pratiquée par les troupes Nord vietnamiennes ou Viêt-Cong, donne à la Guerre du Vietnam une ambiance cauchemardesque. Du côté américain comme dans le camp des Vietnamiens, on assiste à l'escalade dans le conflit. Ainsi, voit-on apparaître de nouveaux obstacles qui viennent compliquer davantage une situation dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est porteuse d'une extraordinaire tension ontologique. En effet, la non maîtrise de la tactique élaborée par l'ennemi donne aux récits sur la guerre une ambiance surréaliste où la tentative de compréhension se heurte à l'opacité des leurres de l'autre et l'image ainsi produite ne se comprend que par son impuissance à rendre compréhensible la réalité de l'expérience vécue. Serions-nous alors tentés de parler comme Walt Whitman qui, après avoir lui-même combattu et écouté le récit des Vétérans de la Guerre de Sécession, fit l'observation suivante *« The real war will never get in the books »* [42]*?*

- Le cinquième et dernier facteur que nous examinons pour démontrer le caractère particulier de la Guerre du Vietnam est l'inépuisable source d'inspiration qu'elle a été aussi bien pour les lettres, les arts que pour de nombreux autres domaines de la vie nationale, culturelle et politique des Etats-Unis. Cela a été possible grâce au pouvoir mobilisateur que cette guerre a eu en se constituant comme le réceptacle de tout le mécontentement populaire et de toutes les tentatives de définition et de déconstruction qui ont explosé dans la décennie des années 1960. Elle a charié avec elle les causes les plus diverses, des droits civiques au nucléaire, en passant par les femmes, les homosexuels et bien d'autres entités marginalisées. Elle le doit aussi à cette particularité des guerres qui sont, par la pression qu'elles exercent sur les individus et

---

40 Craig A. lockard, op cit. p.239.

41 L'eimpact de la guerre sur l'environnement a été très important : c'est surtout avec l'utilisation massive des défoliants pour détruire la végétation qui sert de camouflage aux combattants nord vietnamiens que le dictionnaire s'est enrichi d'un nouveau terme : *« écocide »* pour désigner ces paysages dénudés, arides et désormais impropres à l'agriculture du fait de produits toxiques utilisés pendant la guerre. La pollution des eaux et l'émanation de substances vaporeuses ont causé des dégâts énormes aux combattants de toutes les nationalités. Les troupes américaines n'ont pas été épargnées. Barry Weisberg examine ces atrocités dans son ouvrage Ecocid In Indochina : *The Eccology of War,* San Francisco : Canfield, 1970.

42 Cité par Paul Fussell dans " The Real War 1935-1945" in *The Monthly Atlantic***,**

le destin des communautés, de grands moments de créativité. En effet, ne sont-ils pas nombreux ceux qui avouent avoir pris la plume après un choc, un déclic émotionnel, pour inscrire dans l'éternité une pensée, une émotion, une expérience ? La Guerre du Vietnam ne constitue pas une exception au regard de l'abondante production littéraire et artistique qu'elle a occasionnée. Willard Waller dira avec beaucoup d'à propos que :

> *War does different things to different men. It disables one, unbalances the mind of a second, pauperizes a third, and makes a fourth write great literature to ease his tortured soul.*[43]

En littérature, elle a investi tous les genres : le roman, la nouvelle, la poésie, le théâtre en faisant éclater les cloisonnements traditionnels rendant l'identification des genres quelque peu difficile. Par exemple, où classer cette œuvre de Al Santoli: *Everything We Had: War by thirty-three American Soldiers who fought it*?[44] Plus complexe encore, faut-il compter *Why Are We In Vietnam* ? De Norman Mailer[45] parmi les romans campant le contexte de la Guerre du Vietnam quand on sait que cette œuvre ne se comprend, par rapport à la Guerre du Vietnam quand on sait que cette œuvre ne se comprend, par rapport à la Guerre du Vietnam, que par son titre et le traitement oblique et allégorique du cadre vietnamien ? Les exemples pourraient être multipliés pour montrer les difficultés que l'on éprouve quand il s'agit de définir de manière précise cette guerre. A cet égard, force est de constater que la complexité dans la définition des genres est également une dimension de la Guerre du Vietnam que beaucoup de critiques perçoivent comme une rupture par rapport aux canons classiques d'écriture et de perception. Son étude convoque plusieurs domaines, justifiant ainsi l'interdisciplinarité de toute approche.

En vérité, le terrain de prédilection de la guerre du Vietnam reste sans conteste les mass media : ma télévision et le cinéma particulièrement. C'est d'ailleurs par ces outils de l'homme moderne que le drame humain est étalé, montrant ainsi des profondeurs jusqu'ici jamais atteintes de la conscience collective américaine. En effet, quel moyen est plus efficace que la télévision et le cinéma, les vecteurs les plus puissants et les plus dynamiques de la culture américaine, pour former les attitudes et les opinions dans le contexte de l'après

43 Willard Waller « Getting Involved » chapitre 3 in Arthur Egandorf, *Healing From the War* : Trauma and Transformation After Vietnam, Boston MA : Houghton Mifflin Company, 1985, p.75

44 Al Santoli, (ed), *Everything We Had: War by thirty-three American Soldiers who fought it*, New York : ballantine Books, 1981

45 Norman Mailer, why are we in Vietnam? New York : Berkley Medallion, 1968 (première date de publication en 1967)

guerres ? En effet, la nouvelle proximité entre les niveaux de la culture dans ce qu'on a pu appeler « la culture populaire » autorise une vue lus large de l'impact de ces moyens sur le vécu des Américains. Le professeur de littérature Isaac Sequeira entend par culture populaire: *" The world in which its people live, relax in and have fun in"*[46]*.* C'est dire que cette guerre n'est pas la seule affaire des écrivains ou des journalistes reporters. Parmi ceux qui ont contribué à amplifier la protestation contre l'aventure américaine au Vietnam, l'on ne manquera pas de citer des noms de musiciens, « soldats » mobilisés sur le front de la Contre-culture. Bob Dylan[47], Jimi Hendrix[48], Joan Baez[49] et Country Joe Mc Donald[50] pour ne citer que les plus célèbres, ont écrit des chants de protestation qui ont fait le tour du monde et touché tous les groupes sociaux. Tout cela donne une dimension particulière aux thèmes développés dans ce contexte puisque les événements sont vécus différemment par les groupes sociaux américains et les messages pour traduire le désaccord de certains empruntent toutes les voies disponibles, jusqu'à l'exploitation de l'imaginaire des individus. D'ailleurs, une des particularités de cette guerre telle qu'elle est décrite dans les media, est la « marchandisation » de l'évènement par le biais de la technologie ainsi que sa récupération par celle-ci pour la proposer à la consommation des Américains à travers des réseaux dont la capacité d'adaptation et de transformation ne connaît plus de limite. L'on ne doit pas dès lors s'étonner que le terme *« commodity »*[51] qui renvoie à des catégories marchandes, soit employé pour désigner l'exploitation en vue de la consommation de tout ce qui rappelle le contexte de la Guerre du Vietnam.

---

46 Isaac Sequeira, *Popular Culture: East and West*, Delhi: B.R. Publishing Corporation, 1991, p.1.

47 Bob Dylan, chansonnier américain très célèbre pour son engagement contre la guerre du Vietnam et contre les dérives de la culture bourgeoise.

48 Jimi Hendrix est un virtuose de la guitare électrique. D'origine indienne et africaine-américaine, Jimi Hendrix est issu d'une famille très pauvre. Il va connaître un grand succès dans le milieu de la musique et deviendra dans les années 60 et 70 l'icône de la musique « pop ». Il meurt par « overdose » dans un hôtel de Londres.

49 Grande cantatrice américaine connue pour son engagement auprès des couches défavorisées.

50 L'un des musiciens les plus critiques de la guerre du Vietnam. Il est l'auteur de la chanson *« I-Feel Like-I'm Fixin'to-Die Rag* **»** en 1967 qui a connu une grande célébrité dans les mouvements contre la guerre aux Etats-Unis.

51 Terme très en vogue ces dernières années à cause du développement des techniques de marketing. John Carlos Rowe et Rick Berg l'utilisent dans le chapitre introductif "The *Vietnam War and American Memory*"de leur ouvrage The Vietnam War and American Culture, New York: Columbia university Press, 1991, p.2. Le terme renvoie à la débrouillardise américaine. L'idée exploite l'esprit d'entreprise caractéristique du « Self made man » qui s'est fait par sa capacité à saisir les opportunités. A ce propos, la guerre a également permis à cet eprit de se développer. La vente du matériel militaire aux pays européens en guerre alors Etats-Unis étaient protégés par leur position géographique a favorisé l'émergence des Etats-Unis comme première puissance mondiale. Nous avons utilisé le terme « commodity » dans le même sens pour montrer le dynamisme de l'américain qui profite de toutes les occasions. Tout récemment, l'évènement du 11 septembre 2001 a permis une explosion de gadgets sur le marché pour accompagner le réveil du patriotisme américain à travers la vente du drapeau des Etats-Unis. L'on pourrait traduite le terme « commodity » par « marchandisation » terme qui est également utilisé en français.

Sur le plan quantitatif, la production littéraire, médiatique et artistique, générée par la guerre, est impressionnante. Aujourd'hui, des centaines de romans, des récits personnels, des pièces de théâtre sans compter un nombre important de poèmes ont pour objet la Guerre du Vietnam et ses effets. Il faudra ajouter à ces domaines de fiction, d'autres œuvres telles que les mémoires d'autorités politiques et militaires. A ce propos, l'ouvrage de Robert McNamara, In Retrospect : The Tragedy And Lessons of Vietnam, paru en 1995, relance le débat sur la Guerre, surtout par l'aveu des erreurs de l'administration américaine à travers sa propre personne, lui qui fut Secrétaire à la Défense sous les présidents John Kennedy et Lyndon B. Johnson. Par ailleurs, la guerre du Vietnam a inspiré de nombreux artistes, ceux du cinéma particulièrement. Ainsi, le cinéma, surtout celui de Hollywood, à côté du roman, portera-t-il la marque indélébile de cet effort du peuple qui puise dans son tréfonds historique pour trouver les ressources nécessaires à sa survie.

L'impact de la Guerre du Vietnam sur la production tant littéraire que cinématographique, pour ne camper que ces deux domaines a donné lieu à des œuvres que nous tenterons de classer en tenant compte de l'évolution du conflit d'une part et, d'autre part, de leur contribution dans le débat que la guerre a suscité. C'est ainsi que notre approche sera contrastive en ce sens qu'elle va opposer les œuvres retenues dans notre corpus, prolongeant ainsi l'atmosphère d'ambivalence que nous notons dans la période allant de l'avant à celle de l'après guerre. Aussi, notre corpus analysera-t-il en les opposants, dans une perspective chronologique, *The Quiet American*[52] de Graham Greene et *The Ugly American*[53] de William Lederer et Eugene Burdick. L'examen du roman de Graham Greene, un romancier britannique, se justifie par l'importance de *The Quiet American* comme point de départ d'une controverse qui, si elle était lue correctement par les autorités américaines, aurait permis d'éviter le conflit. Dans l'appréciation des signes annonciateurs du conflit, l'opposition entre *The Green Berets*[54] de Robin Moore et *One Very Hot Day* de David Halberstam traduit très nettement les sentiments conflictuels en cours dans la société américaine avant la déclaration officielle de la guerre. L'analyse de la guerre proprement dite se fera par l'examen de deux grands romans que nous opposons à travers les moments de la guerre qu'ils se proposent d'étudier : *Close Quarters* de Larry Heinemann qui retrace à la première personne la phase d' »américanisation » du conflit que l'on peut localiser juste avant le tournant décisif de la guerre, l'Offensive du Têt et *Dispatches* de Michael Herr, une œuvre qui fait la fusion entre la création romanesque et le reportage journalistique. L'œuvre de Michael Herr campe un certain nombre de batailles, parmi les plus importantes de la guerre : l'Offensive du Têt et *Dispatches* de Michael Herr aborde toutes les questions soulevées pendant l'année 1968, questions ayant conduit au retrait du Président Lyndon Baines Johnson du pouvoir et à l'arrivée de Richard Nixon pour permettre aux Etats-Unis de

52 Graham Greene, *The Quiet American*: Text and Criticism (The Viking Critical Library), édité par John Clark Pratt, New York: Penguin Books, 1996.

53 William Lederer and Eugene Burdick, *The Ugly American*, New York: Norton, 1958

54 Robin Moore, *The Green Berets*, New York: Crown, 1965.

se retirer du conflit. Pour traduire toute l'ambiance de la période des années 1969 et 1970 marquées par les hésitations du Président Nixon vers une phase de « Vietnamisation » du conflit avant de réduire sensiblement les effectifs jusqu'au retrait total en 1975, nous étudierons deux grandes œuvres, toutes deux se passant dans la tête de leur personnage principal mais qui s'opposent par leur orientation. *Going After Cacciato (1978***)** se passe au Vietnam mais se projette sur les négociations de Paris tandis que *Born On the Fourth of July* (1976) qui prend forme à partir d'un évènement se passant aux Etats-Unis et fait le retour sur le passé pour expliquer la cause du traumatisme et de la misère du soldat démobilisé. Ces romans campent les deux cadres : celui des combats pour montrer la profondeur du traumatisme des soldats après la guerre, traumatisme qui se prolonge jusqu'à nos jours. Nous terminerons notre étude en examinant les nouvelles tendances du roman vietnamien, surtout la pluralité des voix qui s'expriment dans la culture américaine. Aussi, étudierons-nous en les opposant *Patches of Fire* d'Albert French, le récit d'un Africain-Américain qui retrace l'expérience des Noirs au Vietnam et *When Heaven and Earth Changed Places* de Ly Le Hayslip, une ancienne Viet Cong, aujourd'hui devenue citoyenne américaine.

Notre étude sur le roman, genre par excellence de convergences et d'expression des revendications d'une période marquée par le développement des courants postmodernistes, n'est pas sans poser des difficultés dont l'une est l'écart plus ou moins important selon les cas entre l'événement qui sert de prétexte à l'écriture, le moment pendant lequel le projet d'écriture est en gestation et un autre événement, celui correspondant à la parution de l'œuvre. A cet égard, on constate la part importante jouée par la mémoire et la langue dans la transmission de l'expérience tirée de l Guerre du Vietnam. En effet, il est possible de voir l'œuvre s'écarter du projet initial du fait de la nature des événements et souvent de leur incommunicabilité. Il ne fait pas de doute que notre étude s'intéresse à ce contexte particulier qui a contribué à l'éclosion du genre nouveau, appelé le « Nouveau Journalisme ». L'écart dont nous avons parlé n'est certainement pas une spécificité propre aux romans sur la Guerre du Vietnam. Toutefois, pour des raisons de convenance méthodologique, nous avons adopté le principe tel que décrit par John Clark Pratt dans l'ouvrage de Philip Beidler : *American Literature and the Experience of Vietnam*, principe qui consiste à différencier ce que Pratt appelle « international action », il faut comprendre le moment évoqué dans l'expérience de l'auteur, en d'autres termes, le cadre réel olfactif de l'action dans le roman. Quant à « external frame », ce terme désigne l'ambiance générale dans laquelle baigne à la parution de son œuvre. Ainsi, pour la répartition des romans dans les différentes périodes retenues, nous privilégions le premier moment, c'est-à-dire celui de l' »international action » sans pour autant négliger la période de parution des œuvres.

Ce sont ces critères qui justifient le choix des romans retenus et répartis selon les grandes périodes du conflit : la première période, en fait subdivisée en deux phases, va de 1954, date de la défaite des troupes françaises à Dien Bien Phu jusqu'en 1964 date de la promulgation par le Congrès américain de la Résolution du Golfe du Tonkin, document qui marque le démarrage officiel de la Guerre du Vietnam. Toutefois, il faut remarquer qu'à

partir de 1957, année au cours de laquelle les autorités américaines ont renforcé leur présence en Asie du Sud-Est par l'envoi d'unités des Forces Spéciales américaines, le conflit va prendre une tournure particulière qui va accélérer les évènements. Dans cette période, on assiste à une dégradation croissante des rapports entre Américains et Vietnamiens. Le ressentiment qui s'accumule après le départ des Français rend le conflit inévitable. En effet, en rendant permanente la présence des forces spéciales à côté de celle des conseillers militaire, à partir du 21 septembre 1961, l'Amérique intensifie le mécontentement contre l'implication des troupes dans cette partie du monde. Avec ces troupes hautement entraînées, les accrochages se multiplient. Ainsi et c'est l'avis de beaucoup d'observateurs, la déclaration de 1964 n'est venue que pour légitimer une situation qui était déjà bien enclenchée, sur le terrain, tout au moins. Les romans choisis pour cette période devront permettre de saisir le pourrissement des rapports et le glissement vers un conflit ouvert et désormais inévitable.

La deuxième période est celle de la guerre proprement dite. Elle va de 1964 à 1975, date de la prise de Saïgon, constituant ainsi l'arrêt définitif de la guerre. Cette période, riche en événements, a été subdivisée en trois phases : la première campe les premières batailles que beaucoup d'autorités américaines voient comme une guerre-éclair, ensuite la deuxième phase va jusqu'à 1968. Il y a enfin la troisième, celle des hésitations, phase pendant laquelle on peut constater un décalage entre le discours, celui de retrait des troupes alors que sur le terrain, l'on voit l'intensification des combats. Cette troisième et dernière phase constitue la « Vietnamisation du conflit » et coïncide avec l'arrivée de Richard Nixon au pouvoir. Celui-ci va s'évertuer à mettre en œuvre le mot d'ordre de retrait des troupes promis pendant la campagne électorale.

La troisième période, enfin, est celle de l'après-guerre. Elle apparaît très longue car elle est marquée par une première attitude de rejet, la phase des frustrations ou celle du retrait des troupes et de la recherche des prisonniers. Il voit se développer au même moment un sentiment de rejet du vétéran de la Guerre du Vietnam, et cela va durer jusqu'aux années 1979. L'après-guerre se poursuit par un nouvel élan de réhabilitation dont la manifestation la plus forte est la mise en marche d'un vase programme révisionniste sous l'instigation du Président Ronald Reagan. Cette période, ambivalente par les sentiments qu'elle suscite, se caractérise par des efforts de « démythification » et de « re-mythification » de l'expérience vietnamienne. En effet, la première phase est marquée essentiellement par une période de reflux, de silence voulu comme si l'expérience ne valait pas la peine d'être écrite ou communiquée. Elle prend des formes variées mais reste dominée par le traumatisme et l'évocation d'un traitement inhumain au regard des sacrifices consentis par des fis et des filles de la nation américaine. Cependant, on ne peut pas ignorer l'intérêt que certains trouvent dans ces œuvres puisque certains romans, *Going After Cacciato, Dispatches, Paco's Story* pour ne citer que ceux-là, ont été primés dans cette période, ce qui, pour un écrivain, constitue la consécration et démontre l'intérêt du lectorat. L'arrivée de Ronald Reagan à la présidence américaine marque le point de départ d'un plan de

propagande favorable aux vétérans du Vietnam. Pour être plus précis *Paco's Story* de Larry Heinemann, auteur de *Close Quarters* de la période des combats, a reçu le prix Pulitzer en 1987 au moment où des pressions très fortes sont faites par l'intelligentsia noire pour faire primer Toni Morrison. La phase de « re-mythification » sera l'œuvre de la machine républicaine avec le succès que certains films, comme ceux de la série « Rambo », connaîtront. A partir de ce moment, comme une abréaction, beaucoup de Vétérans vont recourir à l'écriture pour se libérer de l'horreur qui les habite. Cette période de réhabilitation connaîtra deux moments comme préconisé pour le traitement des cas de névrose : faire en sorte que le malade entre en contact avec l'événement qui est la cause du traumatisme et, une fois cette rencontre effectuée, enclencher le processus de sa banalisation et de la revalorisation de l'expérience. C'est ainsi qu'on arrive à la reconnaissance de l'aventure du Vietnam comme faisant partie des grands moments de l'histoire américaine. Pour des raisons liées à la nature du débat sur la Guerre du Vietnam, les œuvres que nous examinons dans les dernières périodes de la guerre sont à la limite de la fiction et de la réalité et voient se confronter les faits revenus à la surface par la mémoire et la puissance de l'imagination qui permet de recréer l'expérience pour lui donner un sens différent. En fait, cette liberté se comprend au vu des déclarations premières de la plupart des œuvres examinées, celles de donner le vrai visage de la guerre et de retransmettre les faits tels qu'ils se sont déroulés sur les champs de bataille.

Le cinéma ne prête à la même démarche chronologique que celle adoptée pour le roman. Ce dernier quart de siècle étant sans conteste dominé par l'audiovisuel, nous avons essayé de traduire ici les tendances générales de cet art fort complexe. La classification stricte des genres dans ce domaine devient une tâche difficile du fait des situations de contiguïté et des phénomènes de fusion assez fréquents. Au nombre des romans examinés, il faut compter des récits personnels, des œuvres de fiction et des reportages. D'ailleurs, tout l'espace de notre étude est marqué par cette promiscuité : les romans qui ont acquis une certaine célébrité ont souvent été adaptés au cinéma, ce qui leur donne la chance d'avoir une seconde vie. C'est le cas pour beaucoup de romans retenus dans notre étude. Les programmes de télévision et de cinéma ont créé une osmose totale et comprennent aujourd'hui les documentaires et beaucoup de films initialement destinés au grand écran. D'ailleurs, il est important de noter que notre étude examinera les films documentaires autant que les films à grand budget. Elle ne manquera pas de souligner le rôle important joué par la télévision, notamment comme élément de contraste par rapport à la virtualité ou la fictionnalité que procurent les œuvres littéraires et certaines œuvres purement cinématographiques. A ce niveau, nous adopterons la même approche que celle utilisée pour les romans, c'est-à-dire celle qui opposera les œuvres tout en les replaçant dans une certaine chronologie. S'agissant des films, nous introduirons quelques changements en découpant la guerre en trois grandes périodes.

La première période va de 1958 à 1968, date à partir de laquelle la perception manichéenne, exploitée dans la plupart des premiers films, s'estompe en raison de la tension

sociale aux Etats-Unis où l'administration n'arrive plus à contenir les mouvements de protestation. L'essentiel de la production cinématographique, en majorité des documentaires, développe des thèmes de propagande autour de la guerre. Il faut noter que l'étude ne commence pas plus tôt du fait du prolongement des films traitant de la Deuxième Guerre Mondiale au moment où on enregistrait les premiers accrochages sur les fronts vietnamiens.

La deuxième période qui va de 1968 à 1980, c'est-à-dire juste avant l'arrivée de Ronald Reagan à la présidence, est une période de malaise autant pour le combattant qui ne se remet pas de son traumatisme que pour sa société qui s'interroge sur les fondements moraux de l'intervention américaine au Vietnam. L'implication tardive du cinéma explique le recours dans un premier temps aux documentaires : « *Winning Hearts And Minds »* et *« In The Year Of The Pig* **»**. Ces documentaires prolongent la controverse entre libéraux et conservateurs au sujet de la responsabilité américaine dans le développement du conflit vietnamien, dans cette période, la tendance générale est le rejet de tout ce qui se rapporte à la Guerre du Vietnam. Il y aura toutefois des voix qui vont s'élever, l'une favorable à la guerre et l'autre, qui prendra presque dix ans avant d'être présentées au public, peu favorable à celle-ci. Seront alors étudiés dans ce cadre « *The Green Berets* » de John Wayne et « *The Deer Hunter* » de Michael Cimino. En effet, dans cette phase, les Américains se rendent compte de la profondeur du mal vietnamien. Ils découvrent avec amertume que le peuple ne peut pas être à côté de son armée et se rendent à l'évidence que le mal qu'ils combattent ne se trouve plus au Vietnam mais bien aux Etats-Unis.

La troisième et dernière période, celle des œuvres majeures, explore les mythes fondateurs et tente la réconciliation en proposant une relecture de l'histoire américaine. Cette période va de 1981 à nos jour en passant par les deux guerres dites « du Golfe » ». Elle verra l'âge d'or du cinéma sur le Vietnam par l'implication de la machine hollywoodienne dans la production des œuvres liées à l'expérience américaine au Vietnam. Dans ce cadre, nous étudierons le personnage de John Rambo, incarné par Sylvester Stallone, présenté dans la trilogie : « *First Blood* », « *Rambo, First Blood II* » et « *Rambo III* ». En réponse à ce message de réconfort, nous examinerons un film d'Olivier Stone : **«** *Platoon* **»** qui traduit le traumatisme subi sur les fronts vietnamiens ainsi que la poursuite du cauchemar et le développement du syndrome post-traumatique lié à l'expérience vietnamienne.

L'analyse des œuvres, qu'elles soient des romans ou des films, permet de voir le parti pris des Américains. De quelque bord qu'ils soient, une idée reste constante : la débâcle s'explique plus par des causes internes au peuple américain que par le génie des Vietnamiens. On assiste dans la plupart des écrits à une mise sous le boisseau du génie vietnamien. La conclusion à laquelle on arrive est que la guerre du Vietnam est devenue, dans la culture américaine, une ricano-américaine qui met face à face le peuple et l'administration souvent présentée comme une lourde bureaucratie. En outre, l'examen des œuvres romanesques et cinématographiques permet de faire incursions dans les genres voisins. Le roman connaîtra un grand développement par la présence au front de journalistes

qui, envoyés pour faire des reportages au profit des grandes agences, finiront par produire des œuvres de fiction. C'est aussi cela la Guerre du Vietnam qui est devenue par la force des choses le terrain de convergence par excellence de plusieus disciplines : la littérature, la sociologie, l'histoire, la géographie pour ne mentionner que celles-là. Se posera nécessairement le problème des frontières entre les genres ainsi que le rapport que la littérature et le cinéma devront entretenir avec la réalité des faits. Se posera aussi le problème de la vraisemblance dans ce cadre aux allures surréalistes mais où l'auteur, par une mise en scène qui ne trompe pas le lecteur, cherche à restituer les faits une mise en scène qui ne trompe pas le lecteur, cherche à restituer les faits tels qu'ils se sont passés. La guerre cessera t-elle de susciter les sentiments d'ambivalence de mort et de déchaînement, des forces les plus obscures de l'humanité à côté des grands moments de bravoure, de sublimation, d'altruisme, de camaraderie qu'elle procure ? Servira-t-elle cette idéologie américaine entretenue par une bureaucratie tatillonne et manipulatrice, cette idéologie dont on aura fustigé la vanité, le manque de discernement, la cupidité et dont on aura exposé le limites ?

<u>PREMIERE PARTIE</u> :

Le débat sur la Guerre du Vietnam : L'expérience et sa Représentation dans la culture américaine.

1.1- Le Contexte socio-culturel et la Recherche d'une herméneutique

Pour mieux cerner la nature et l'impact de la réaction américaine à la Guerre du Vietnam, il est important d'examiner auparavant la société américaine dans ses rapports avec les phénomènes culturels qui la traversent de part en part, contribuant ainsi à son dynamisme. Une telle étude est d'autant plus intéressante qu'elle permet de voir comment la culture façonne les comportements et les idées en même temps qu'elle tente de replacer la représentation de l'expérience de la guerre du Vietnam dans le continuum socio-historique. En fait, les modèles en circulation dans une société donnée, éléments dynamiques de la superstructure, portent à des degrés divers, les marques d'une idéologie, celle de la classe dominante. La réception de la guerre du Vietnam dans une société américaine marquée par une historicité bien spécifique, par la prolifération des media et les questionnements des années des années 60, ouvre la voie à un puissant mouvement révisionniste selon lequel la guerre est revisitée à la façon d'une bande dessinée, par des super héros américains qui assurent - qu'elle surprise ! La victoire finale. Pour soutenir cette entreprise, une impressionnante production littéraire est disponible, traduisant ainsi la vitalité du thème. Il y a cependant à regretter que les Vietnamiens restent une abstraction lointaine, avec une culture énigmatique, réduite à quelques stéréotypes élémentaires des visages anonymes à peine esquissés dans la littérature et entr'aperçus à la télévision ou au cinéma. Cela n'est toutefois pas surprenant pour le peuple américain qui, de par son héritage européen, voit les autres sous le prisme de l'altérité que le critique Edward Said analyse dans son ouvrage : *Orientalism*, paru en 1978, Edward Said fait observer que :

In a sense the limitations of Orientalism are, as I said earlier, the limitations that fallow upon disregarding, essentializing, denuding the humanity of another culture, people, or geographical region, But Orientalism has taken a further step than that : it views the Orient as something whose existence ins not only displayed but has remained fixed in time and place for the West[55]*.*

Edward Said poursuit son analyse de la question de l'altérité, précisément celle de la présentation de l'Orient dans l'imaginaire occidental :

…..the Orient was overvalued for its pantheism, its spirituality, its stability, its longevity, its primitivity, and so forth[56].

Tout cela pour montrer les préjugés qui sont à la base des rapports entre l'Asiatique et l'Occidental, préjugés rendus plus visibles par la politique impérialiste de ce dernier.

L'anthropologue Edward B. Taylor définit la culture comme *" that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society"*[57]*.* Une telle définition donne l'impression d'être vague en embrassant divers domaines et c'est l'objectif visé par son auteur. Elle ne permet pas de voir les fonctions que la culture assume dans la société. En fait, jusqu'à une date récente, la culture était perçue différemment selon que l'on se référait aux sciences sociales, à la littérature ou aux arts. En anthropologie aussi bien qu'en archéologie, la culture recouvre un ensemble d'objets matériels trouvés sur les lieux et pouvant servir à déterminer le niveau d'organisation des habitants du site étudié. La culture, dans ce cadre, repose sur une matérialité qui ne permet pas de comprendre que ces objets sont utilisés par des hommes et des femmes qui cherchent à leu trouver un sens en rapport avec leur vécu quotidien et leur environnement. En littérature, par contre, la recherche du sens prend le pas sur les autres propriétés de l'objet dont la valeur réside dans sa capacité à restituer l'expérience d'une société à un moment donné de son histoire. Aujourd'hui, force est de

---

55 Edward Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books Edition, 1994 (première date de publication 1978) p. 108.

56 Edwardd Said, *Orientalism*, op. cit, p.150

57 Edward B. Taylor, cité par Stephen Greenblatt, "Culture" dans *Critical Terms for literary Study*, édité par Frank Lentricchia et Thomas McLAUGHLIN? Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995 (seconde edition), p.225.

reconnaître que ces perceptions ne font plus qu'une, rendant ainsi la notion de culture plus complexe. John Fiske, dans son étude sur « Popular Culture » rend compte de cette complexité en écrivant ceci :

> *By « culture » we refer to the social circulation of meaning, values, and pleasures, to the process of forming social identities and social relationships, and to entering into relation with the larger social order in a particular way and from a particular position.*[58]

Ainsi, est-il important de faire remarquer que la culture est devenue le terrain de convergence de toutes les idées, de la théorisation, de la production, de la diffusion et même de la transformation de celles-ci au contact avec d'autres. Dans le même ordre d'idées, dans son essai intitulé « culture », Stephen Greenblatt assigne à la culture la fonction suivante :

> *The ensemble of beliefs and practices that form a given culture function as a pervasive technology of control, a set of limits within which social behavior must be contained, a repertoire of models to which individual must conform.*[59]

Greenblatt met le doigt sur une des fonctions de la culture, celle de modeler les attitudes des individus par la création de codes de conduite. En fait, la culture joue, dans la perception de Greenblatt, le rôle d'une instance de régulation, mieux, d'auto-censure. Cette question est au centre de beaucoup d'études sur l'idéologie. Largement développée dans la littérature marxiste, l'idéologie pose le problème des rapports entre la classe dominante, détentrice des moyens de production et la classe ouvrière qui utilise ces moyens pour sa survie. En effet, le jeu pour le pouvoir est devenu très subtil, surtout dans les pays dits de démocratie avancée comme les Etats-Unis. Considérée initialement, au dix-huitième siècle particulièrement, comme la « science des idées » par opposition à la métaphysique, l'idéologie est perçue, aujourd'hui, comme un « consensus implicite », pour reprendre les termes utilisés par

---

58 John Fiske, « Popular Culture », dans Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.) *Critical Terms for literary Study*, op. cit, p.322

59 Stephen Greenblatt, « culture » dans Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds), *critical terms for litery Study*, op. cit, p.225

Philippe Hamon dans son ouvrage *Texte et Idéologie*[60]. C'est-à-dire que l'idéologie s'est détachée de l'idée d'imposition, de domination plus précisément, pour devenir, à travers les écrits du philosophe marxiste français Louis Althusser[61], le système par lequel les individus, dans une société donnée, tendent à se confondre aux « mythes » et à la représentation la plus courante de ces derniers. Ainsi, inscrite dans la vie de toute communauté humaine, l'idéologie apporte des réponses pratiques aux membres de la communauté dans la gestion de leurs rapports et de leurs problèmes. Stephen B. Smith ne dit pas autre chose quand il écrit à propos de l'idéologie chez Althusser :

> *"The central idea here is that only through this*
> *constitution of the individual as the centre of*
> *initiatives, author of, and responsible for its*
> *actions" can the life of society as well as the*
> *reproduction of the relations of production be*
> *guaranteed and secured*[62]*.*

Il apparaît donc très clairement que la culture est le moule dans lequel prennent forme les aspirations fondamentales des éléments d'une communauté humaine. Le révisionnisme, en tant que phénomène social, participe de cette volonté que l'on retrouve dans la société sous la forme de normes de conduite pratique. A ce titre, l'idéologie agit comme un « ciment » du bloc social puisqu'elle est le moyen par lequel la culture assure sa propre cohésion. Andrew Martin dira fort justement dans son étude *Receptions of war: Vietnam in American Culture*:

> *…it"[culture] is a dynamically active*
> *process and, as such, is intimately*
> *involved in the ideological nature of*
> *the social production of meaning*.[63]

---

60 Philippe Hamon, *Texte et Idéologie : Valeurs, Hiérarchies et Evaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris : Puf Ecriture, 1984.

61 Louis Althusser, philosophe français. Althusser a beaucoup influencé la pensée marxiste dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Ses écrits philosophiques et politiques revisitent les concepts de pouvoir et d'idéologie à la lumière des phénomènes politiques et sociaux actuels.

62 Stephen B. Smith, *Reading Althusser: An Essay on Structural Marxism*, Ithaca and London : Cornel University Press, 1984,p.135

63 Andrew Martin, *Receptions of war: Vietnam in American Culture*, Norman and London: University of Oklahoma Press, 1993, p.48.

En fait, dans la société contemporaine, c'est par le biais de l'hégémonie que les différentes forces se confrontent et se neutralisent pour permettre aux classes de se perpétuer. Pa « hégémonie », il faut comprendre la volonté au sein d'une société d'organiser les éléments pour des objectifs précis tout en veillant au maintien de la hiérarchisation sociale. L'Italien Antonio Gramsci[64] utilise le terme pour décrire une stratégie révolutionnaire qui permet à la classe ouvrière de trouver une base commune d'alliance pour s'entendre et renverser la bourgeoisie. Cependant, la perception de Gramsci donnera une notion plus subtile de coexistence et de légitimation des classes par le jeu des alliances et le recours aux méthodes non coercitives.

La société américaine offre, dans le cadre ainsi tracé, des illustrations frappantes d'une culture instrumentalisée à la fois pour la domination et pour la résistance à celle-ci. Contrairement aux idées de Gramsci qui opposent les sociétés de « l'Orient » marquées par la coercition à celles de « l'Occident » dont le fonctionnement harmonieux est le fait des organes de contrôle et de régulation, les Etats-Unis n'ont pas toujours suivi ce schéma classique. A ce propos, la technologie, la crise identitaire et la disparition presque de ce que certains appelaient la « haute » culture[65] au profit d'un ensemble plus diffus mais touchant toutes les couches sociales, sont autant de facteurs qui entrent en jeu dans la nouvelle dynamique sociale. Dans cette situation, il n'est pas étonnant de voir les mass-media devenir les instruments d'une intoxication idéologique.

Les années 60 voient se développer de nouvelles approches à la culture comme à la société. Les joutes oratoires autour des revendications de toutes sortes ont, au-delà de la langue de bois habituelle attendue dans ces situations, façonné de nouvelles théories à travers une rhétorique qui semble bien spécifique à la période. Elaborées par des segments de la société d'obédience libérale, donc de la gauche radicale, ces théories se sont formées dans le tumulte des justifications apportées aux engagements pris par le président John F Kennedy et poursuivis par Lyndon B Johnson et des revendications au nom de la justice sociale et du respect des droits à la différence. La première forme de rejet se manifeste en France, marquant l'entrée sur scène du post-structuralisme qui va à contre-courant de la perspective universaliste et globalisante du structuralisme, de la sémiotique et de bien d'autres théories en vogue depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Puisant néanmoins dans les théories qu'il a combattues, le post- structuralisme fait éclater tous les systèmes et se développe très rapidement au niveau des cercles d'intellectuels. Aux Etats-Unis, le déferlement est venu moins des innovations formelles que des questions sociales dont l'épine dorsale est constituée par le Mouvement des Droits Civiques. Ce large front s'est

64 Antonio Gramsci (1891-1937) est connu pour ses écrits politiques et philosophiques axés sur la ré-interprétation des questions liées à l'idéologie et à l'exercice du pouvoir

65 L'idée de « haute » culture renvoie à la littérature qui s'adresse à une certaine catégorie de lecteurs. Elle s'oppose à celle de la culture populaire que l'on retrouve dans les média, la télévision et le cinéma particulièrement. Cette dernière ne demande pas une instruction et un raffinement particuliers pour saisir le message.

déployé et a asséné des coups meurtriers aux politiques officielles, entraînant ainsi des changements profonds dans la société américaine.

Dans ce contexte, la Guerre du Vietnam a été un cadre idéal de confrontations tant au niveau des idées qu'à celui de l'action militante physique. Dans ce contexte de remise en question permanente et d'affirmation de la diversité, le post-modernisme est né pour prendre en charge les passions, les nouvelles convictions et appréhensions exprimées dans un cadre de plus en plus instable. Comme réceptrice et aussi productrice à la fois de valeurs et de modèles, la culture américaine de cette époque a charrié les protestations les plus véhémentes et généré des formes alternatives de conduite, de vision, de révision jusque dans les actes les plus élémentaires de la vie collective ou individuellement. Des questions qui, peut-être, existaient en latence, ont subitement explosé, demandant, dans le tumulte de ses années, des solutions immédiates. Les anciennes idéologies et leurs rhétoriques n'arrivent plus à saisir les questions liées à la race, au sexe, à la sexualité, à l'ethnicité, en somme à l'autre avec la même efficacité et le même contenu qu'avant. Vincen B. Leitch dira dans son ouvrage *American Literary Criticism From the 30s to the 80s*:

> *Citizens of the Vietnam era witnessed not only*
> *growing radicalization of the intellectual*
> *community (especially university students) but*
> *increasing calls for civil rights and justice by*
> *blacks, women, American Indians, homosexuals,*
> *and other disenfranchised groups.*[66]

En effet, en 1963, une grande marche de protestation organisée par les Noirs et au cours de laquelle le révérend Martin Luther King, Jr[67] prononça son désormais très célèbre « I Have A Dream » prit d'assaut Washington D. C. en 1965, de violentes émeutes ont éclaté dans le ghetto de Watts à Los Angeles. En 1966, le mouvement radical des black Panthers a été mis sur pied à Oakland, en Californie. En 1968, plusieurs athlètes noirs américains ont levé le poing en signe de salut du « Black Power » aux jeux olympiques organisés cette année dans la ville de Mexico. Le mouvement des femmes prend forme dans la même période et exige de droits contenus dans une déclaration des droits de la femme[68] rendue publique en 1967. Ce mouvement obtient en 1970 la libéralisation des lois sur l'avortement dans trois Etats. En substance, tous ces mouvements de protestation montrent une volonté de changement

---

66 Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism From the 30s to the 80s*, New York: Columbia University Press, 1988, p. 18.

67 Dr Martin Luther King. Jr. A pris une part active à la protestation contre la Guerre au Vietnam. En 1967, il s'est publiquement opposé à l'envoi des soldats au Vietnam. Suite à son assassinat en 1968, il y eu un profond sentiment de mécontentement au sein des troupes africaines américaines sur le champ de bataille tandis que des émeutes éclataient dans une dizaine de villes des Etats-Unis.

radical à opérer dans les attitudes, les consciences, la morale et les sentiments. Les intellectuels seront, comme le précise ici Vincent B. Lietch, aux avant-postes de la revendication :

American intellectuals participated in protest

movements, seeking variously to liberate

oppressed groups, to ralign fundamental values

to promote an examination of conscience, to

liberalize restrictive laws and cultural practices,

and get us out of Vietnam[69].

Cependant, force est de reconnaître que dans cette quête du renouveau, beaucoup de mouvements ont placé leurs revendications à un niveau tel qu'il était difficile de voir celles-ci aboutir. Il en résulte un sentiment de lassitude, d'échec pour certains et le constat que les politiques nationales sont dangereusement manipulatrices et perverses. Dans un récent débat sur les années 60, Davis farber, un historien de cette période et auteur de Chicago'68, paru en 1988, fait remarquer que les mouvements n'avaient pas toujours répondu aux attentes que la cohésion dans l'action revendicative pouvait rendre possibles :

"I think the Sixties generation of activists saw

themselves as acting in history. The Whole World

is Watching' they were literary chanting it in the

streets. And that's the irony that's heated up this

debate so much. Because in the end, well, maybe

---

68 Le mouvement des femmes est certainement celui qui a connu le développement le plus spectaculaire au cours de ces dernières années. Il doit beaucoup à Betty Friedan qui, dans son ouvrage *The Feminine Mystique* publié en 1963, critique la culture américaine qui donne de la femme l'image de celle dont les activités se résument aux travaux domestiques et à porter les enfants. Ce niveau de responsabilité l'empêche naturellement de prétendre à des secteurs comme l'éducation, les carrières et les fonctions administratives, du reste sous le contrôle exclusif des hommes. C'est ainsi que, autour des questions comme la discrimination professionnelle, les droits civiques et la légalisation de l'avortement, les femmes vont élaborer des plateformes revendicatives dont un certain de l'avortement, les femmes vont élaborer des plateformes revendicatives dont un certain nombre de manifestes tels « Bill of Rights for Women » de 1967, le « Red Stocking Manifesto », le « Bitch Manifesto » en 1969 et le « Fouth World Manifesto » en 1971. Parmi les grands moments de leur lutte, on peut noter la marche des femmes à la Convention des Républicains en 1968 et le grand rassemblement organisé par le mouvement radical des féministes contre le viol en 1971 à New York. La thèse de Kate Millet *Sexual Politics* parue en 1970 portant de manière polémique su D.H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer et Jean Genet, pose sérieusement le problème de la suprématie de l'homme, la violence sexuelle et l'aliénation dans la société américaine.

69 Vincent B. Leitch, American Literary Criticism from the 30s to the 80s, op. cit.p. 185

they weren't the historical agents of change quite

as much as they hoped"[70].

La culture de l'Amérique contemporaine est en outre dominée par la technologie, surtout dans la période de la Guerre Froide. En effet, la division du monde en deux grands blocs, derrière les Etats-Unis (pour celui de l'Ouest) et l'ex union Soviétique (pour celui de l'Est), a favorisé une course effrénée vers l'armement qui trouve sa justification dans le jeu d'alliances auquel se livrent les deux grandes puissances. Ainsi, la technologie a connu, par ce qu'on a appelé le « complexe militaro-industriel ![71] », un développement sans précédent. Toutefois, en dehors de ce cadre, ce cadre, ce sont les habitations et les bureaux qui ont, sans doute, le plus bénéficié des bienfaits de la technologie. De la télévision aux divers appareils de chauffage, du téléphone à la voiture automatique en passant par l'ordinateur, ce sont-là autant de nouveaux outils pour le confort des familles et de l'administration. Cependant, le développement technologique et son corollaire, la culture de masse, ont aussi eu leurs détracteurs, de l'historien Arnold Toynbee[72] aux militants de l'écologisme[73] et du mouvement Beat[74], très visibles depuis les années 50. De manière générale, la nouvelle culture se caractérise, malgré le confort relatif que connaît la société contemporaine, par son « hédonisme matérialiste » pour parler comme Daniel Bell[75] dans son analyse de la société post-industrielle. En outre, liberté et automation sont devenues deux notions oximoriques au regard du sentiment quasi général d'aliénation observé dans les sociétés occidentales dites développées.

La culture américaine a subi des changements importants liés au développement des média et, par voie de conséquence, la culture a quitté les hautes sphères dans lesquelles elle se trouvait pour prendre un caractère de plus en plus populaire. Douglas Kellner n'a pas tort

---

70 Rick Perlstein, « *Who Owns The Sixties*?" cite par David Farber, Chicago'68 dans lingua Franca, volume 6, n°4, May/June 1996, p.32

71 Le complexe militaro-industriel » renvoie à la période après la Deuxième guerre où l'industrie entreprend d'importants projets de recherche militaire pour faire face à la menace soviétique. Il en résulte un surarmement des Etats-Unis et de l'Union soviétique. Les universités ont souvent été mises à contribution dans la recherche aussi bien fondamentale qu'appliquée. Pendant cette période, la théorie « des trois mondes » a également été développée pour isoler les deux grandes puissances : les Etats-Unis et l'Union soviétiques, toutes deux résolution engagées dans la course aux armes.

72 Arnold Toynbee, historien anglais, est l'auteur de nombreux ouvrages sur le postmodernisme.

73 Un important mouvement écologiste a protesté contre l'usage de certains produits parmi lesquels l'Agent Orange dont les effets se font encore sentir de nos jours.

74 Beat Generation est un mouvement social et littéraire des années 50 contre la société de consommation. Parmi les adeptes de ce mouvement, on peut citer Jack Kerouac dont le roman On The Road traduit les idées du mouvement. Allen Ginsberg et lawrence Ferlingeti sont également de grands noms du mouvement.

75 Daniel Bell « *The Coming of Post industrial Society*" dans Lawrence Cahoone (ed*), From Modernism to Postmodernism : An Anthology*, Cambridge, MA : Blackwell Publishers Ltd, 1996, p. 425

de l'appeler «culture de média»[76] car ces véhicules les plus puissants sont la télévision, la radio, la musique, les journaux, la mode, le cinéma et l'ordinateur pour ne citer que ceux-là. C'est par l'image, le son et le spectacle que la culture atteint la fibre sensible des Américains et des Américaines, leur propose des loisirs, forme leurs points de vue politiques et religieux et fournit des repères et les matériaux à partir desquels ils forgent leurs identités. Mieux encore, c'est dans les média qu'ils trouveront les outils qui leur serviront à exprimer appartenance à une classe donnée, à une race, à une ethnie, la perception de leur sexualité, de ce que veut dire être riche ou pauvre, du « nous » et de « l'autre ». Cette culture repose sur une industrie puissante qui fabrique des modèles pour un auditoire aux goûts variés. Elle se fait le devoir combien difficile de viser à la fois le général et le particulier dans ses projets comme dans ses réalisations. Dans le cadre de la Guerre du Vietnam, cette nouvelle culture, amalgame des « haute » et « basse » cultures, permet de porter le débat à tous les niveaux de la société américaine.

Aussi, les rapports que la culture contemporaine américaine entretient avec les productions littéraires ou médiatiques sont-ils des plus complexes. Toutefois, des aspects méritent d'être soulignés pour donner une perspective plus claire à l'étude.

Le premier aspect est que la littérature et la culture entretiennent des relations d'influence réciproque. Quelques exemples suffisent pour l'illustrer. Paul Fussell, auteur du très célébre ouvrage *The Great War And Modern Memory*[77], paru en 1975, pose dans sa préface le problème de la relation d'influence réciproque de la fiction et de la réalité. Il écrit ceci, pour justifier son projet:

> *This book is about the British experience on the*
> *Western Front from 1914 to 1918 and some of the*
> *literary means by which it has been remembered,*
> *conventionalized, and mythologized. It is also*
> *about the literary dimension of the trench*
> *experience itself. Indeed, if the book had a subtitle,*
> *it would be something like" An Inquiry into the*
> *Curious Literariness of Real Life". I have focused*
> *On places and situations where literary tradition*

76 Douglass Kellner s'est particulièrement intéressé à l'influence de la technologie dans la culture américaine. Son ouvrage Medi Culture, paru en 1995 examine les différentes approches à la culture dans un contexte dominé par une idéologie qui vise à installer l'amérique à l'avant-gardedu « monde libre » au moment où des mouvements identitaires secouent sérieusement la société pour demander plus de liberté et de tolérance.

77 Paul Fussell, *The Great War And Modern Memory*, New York and London: Oxford University Press, 1975.

and real life notably transect, and in so doing, I have tried to understand something of the simultaneous and reciprocal process by which life feeds materials to literature while literature returns the favor by conferring forms upon life. And I have been concerned with something more : the way the dynamics and iconography of the Great War have proved crucial, political, rhetorical, artistic determinants on subsequent life. At the same time the war relying on inherited myth, it was generating new myth is part of the fiber of our own lives.[78]

Bernard Bergonzi, critique britannique, auteur de *Heroes' Twilight: a Study of the Literature of the Great War*, commente ce qu'il appelle chez Paul Fussell "the inter-penetration of literature and history"[79] en soulignant son accord avec le point de vue de ce dernier:

Methodologically, this is a very up-to-date book, since it rests on assumptions that are much more common now than fifteen or twenty years ago.[80]

Stephen Greenblatt abonde dans le même sens dans l'analyse qu'il fait du texte par rapport à la réalité sociale :

Cultural analysis has much to learn from scrupulous formal analysis of literary texts because those texts are not merely cultural by virtue of reference to the world beyond themselves; they are cultural by virtue of social values and

---

78 Paul Fussell, The Great War and Modern Memory, op. cit.pIX

79 Bernard bergonzi, *Heroes' Twilight: a Study of the Literature of the Great War, London*: The McMillan press LTD, (seconde edition), 1980, p.223.

80 Ibidem

contexts that they have themselves successfully

absorbed.[81]

Tout cela montre bien la relation d'influence mutuelle entre la littérature et la réalité. En fait, la littérature plante ses racines dans la quotidienneté de sociétés, transforme celle-ci et la transmet plus tard dans la conscience collective du groupe. Le second aspect, lié au premier, est la fonction de représentation dévolue à la littérature dans son rapport avec la réalité de la période de la Guerre du Vietnam que Vincent B. Leitch présente comme ceci :

The forces at work in literary studies during the

Vietnam era included not a seemingly anarchic

and destructive assessment of past endeavors and

achievements, but also an ecumenical openness to

tolerance of diversity, dispersal, and

indeterminacy. A vast will to deconstruct coexisted

with a will to affirm all human effort.[82]

D'ailleurs, depuis Platon et Aristote, peu de critiques lui contestent ce rôle de « représentation de la vie », même si Platon avait demandé la suppression de la littérature pour cette même raison. Cette dimension mimétique a donné à l'homme le nom latin de *homa symbolicum*[83]. Dans un contexte marqué par des idées post-modernistes, la notion de représentation de quelque chose est toujours plus facile à réaliser que la chose elle-même par référence à l'idée de « présence » développée par Jacques Derrida.[84] Aussi, l'analyse devint difficile dans ce contexte, par les relations ou absence de relations que la chose entretient avec la réalité. A ce propos, Lawrence Cahonne dira :

Everything is constituted by relations to other

---

81 Stephen Greenblat, dans Frank Lentriccihia et Thomas McLaughlin, (ed.) *Critical Terms for Literary Study*, op. cit.p.227.

82 Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism from the 30s to the 80s*, Op. cit.p

83 *Homo Symbolicum*, renvoie au besoin de se représenter soi-même dans son environnement. Cette représentation peut avoir une valeur symbolique. Elle peut avoir une valeur métaphysique. L'art pictural trouvé dans les grottes en est une illustration.

84 La présence et l'absence sont des termes essentiels chez Jacques Derrida. Pour ses théories sur la déconstruction, il met l'accent plutôt sur l'absence pour exprimer la difficulté à aller vers un sens précis. Cela pourrait être illustré dans la recherche du sens des mots dont la maîtrise est sans cesse différée. D'où le concept de « différence » trouvé par Jacques Derrida étant un rapprochement voulu entre « différer » et « être différent ».

things, hence nothing is simple, immediate, or

totally present, and no analysis of anything can be

complete or final.[85]

Par ailleurs, Lawrence Cahonne montre aussi que l'idée d'authenticité dans ce contexte ne recouvre aucune réalité, car, poursuit-il,

…an author's intentions are no more relevant to

understanding the text than any set of

considerations: they are not the "origin" of the text

and so have no "privilege" over other factors.[86]

La recherché d'une herméneutique[87]se trouve donc difficile à réaliser au regard des pistes nombreuses qui s'offrent à la compréhension des situations présentées dans les textes. Lee Patterson le confirme ici:

The deconstructive argument that all writing

stands at a distance from that which it seeks to

represent entails both the dethrones as

objectivist discipline and as the recognition that

every document, no matter how closely tied to the

events from which it arises, is itself a text that

requires interpretation.[88]

---

85 Lawrence Cahonne, *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, op. cit.p.15.

86 Lawrence Cahonne, *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, op. cit.p.15.

87 La recherché d'une herméneutique s'intéresse aux différentes approches du texte en vue de lui trouver une signification. Initialement appliquée dans l'exégèse des textes religieux, l'herméneutique a investi un certain nombre de domaines dont la médecine, la philosophie et la critique littéraire pour ne citer que ceux-là. Le cercle herméneutique qui a connu un développement ces dernières années, pose le problème de la recherche du sens dans un œuvre à partir de perspectives différentes qui tiennent comte de l'intention de l'auteur, la nature évasive du sens à donner à l'œuvre et la contribution du lecteur. Cette démarche place un intérêt particulier sur la théorie de la réception de l'œuvre.

88 Lee Patterson, « Literary History » dans Frank Lentricchia et Thomas McLaughlin, (eds), op cit.p.259.

Elle ajoute:

> *Far from being divorced from the world, literary production in itself is a form of social practice: texts do not merely reflect social reality but create it.*[89]

En conclusion, la complexité de la représentation et de la lecture de l'expérience américaine au Vietnam tient du contexte d'herméneutiques à la fois plurielles et antagoniques à l'image de la réalité de cette époque que la littérature et le cinéma se proposent de faire revivre.

1-2-L'écriture de l'expérience Vietnamienne

Micke Bal, dans son livre *Narratologie*[90], examine les rapports entre le texte et l'histoire. Comment l'histoire devient-elle texte Narratif ? Comment le texte devient-il histoire ? Par « texte », il faut comprendre « un ensemble fini et structuré de signes linguistiques [91]» et par « texte narratif », un texte « dans lequel une instance raconte un récit ». Pour donner au texte un sens moins restrictif, on pourrait tout simplement le voir comme un ensemble de signes. Par ailleurs, en ce qui concerne « l'histoire », elle serait alors « une série d'événements logiquement reliés entre eux, causés et subis par des acteurs [92]». Le passage d'un événement ou d'une série d'événements au texte crée un autre événement, celui du « discours comme événement » c'est-à-dire, non pas celui qu'on raconte mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose. En d'autres termes, la mise en mots, pour ce qui est du roman ou la mise en images pour le cinéma, marque une étape importante d'écart possible entre l'événement vécu et l'instance de restitution qui se présente comme un autre événement. Dans la littérature du Vietnam, ce phénomène est très visible à travers l'abondance de ce qu'on peut appeler le « métarécit » c'est-à-dire, quand le récit est à la fois sujet et objet et constate son inaptitude à rendre compte d'une « réalité » fort complexe. De la même manière, deviennent événements le moment de subir et celui de causer un événement dans le cadre d'une histoire. Cela est surtout vrai quand l'événement doit être représenté. A ce propos, Paul Fussell note dans un chapitre sur « Persistence and Memory [93] » que la différence entre l'autobiographie, un ensemble de faits documentés, et le récit, une recréation de ces mêmes faits, est très mince. Ce fait s'explique par les artifices

89 Lee Patterson, « Literary History » dans Frank Lentricchia et Thomas McLaughlin, op cit. p.260

90 Mieke Bal, *Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris : Editions Klincsieeck, 1977

91 Ibidem. P.4

92 Ibidem.

93 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory,* op.cit.p.310

dont dispose la fiction pour rendre le récit plus cohérent et, pourquoi pas, plus attrayant. Dans le corpus repéré et dans la production littéraire du Vietnam, pour dresser un cadre plus général, les romans se présentent sous trois aspects qui ne constituent pas des différences de genres mais tout simplement des approches ou sensibilités différentes à une même réalité. Il a des œuvres qui ont une orientation plus personnelle, plus subjective, souvent autobiograhique, reflétant les interrogations, les angoisses, les joies de leur auteur. On peut penser à Philip Caputo, Mark Baker et Al Santoli, auteurs respectivement de *Rumor Of War, Nam et Everything We Had*. Un accent particulier est mis sur l'expérience. La seconde approche à la réalité comprend des œuvres qui utilisent la technique de « Caméra-je »[94], narrant ce qui s'est « réellement » passé et clamant leur objectivité par rapport aux événements. S'inscrivent dans ce cadre un certain nombre de journalises dont gloria Emerson, Mary McCarthy pour ne citer que ces deux. La troisième et dernière approche, celle des récits, c'est-à-dire les œuvres de fiction avec une intention affirmée de décrire le déroulement de l'expérience à ceux qui ne l'ont pas subie, pourrait bien se placer entre les deux approches décrites plus haut. The *Green Berets* de Robin Moore en est une illustration saisissante. Ces œuvres présentent des techniques variées de brouillage des repères, d'ailleurs en clamant souvent, comme les œuvres du deuxième niveau, leur objectivité ou leur authenticité. D'un niveau à un autre, on assiste souvent, consciemment ou inconsciemment à des pertes d'éléments de l'histoire ou à leurs réarrangements. Fussell note qu'il y a des événements intensément vécus qui sont cependant perdus au niveau de leur restitution. Il donne l'exemple de Vernon Scannell, ce compagnon d'armes de Thomas Hardy devant prononcer, comme ancien soldat et poète lui-même, un discours sur « vision et langage chez Hardy ». Fussell est surpris de voir les exemples choisis et fait remarquer que :

> *…he thinks not about Hardy but about the way*
>
> *his memories of his own war have reduced to a few*
>
> *repeated incoherent images.*[95]

Il poursuit son analyse en tirant la conclusion suivante :

> *Perhaps his own psyche has providentially erased*

---

94 "Camera-je" ou "caméra-vérité", expression utilisée pour évoquer l'immédiateté de l'image ou l'événement possible pour un correspondant d'une chaine de télévision contrairement au roman où la situation n'est pas vécue. Gérard Genette examine cette même notion et s'y réfère sous le nom de « focalisation ». Les premières années de la Guerre du Vietnam sont marquées par l'intervention des équipes de reportage pour ramener à chaud ce qui se passe sur le terrain. Il en résulte un abandon de la lecture pour l'information. Cependant, compte tenu de la multiplication des foyers de tension et la dégradation des conditions sur le terrain, la caméra se trouve incapable de traduite les sentiments et la psychologie des soldats. Ce qui explique le recours au roman ou à la littérature de manière générale pour exprimer les angoisses ou les joies des combattants. La « caméra-vérité » est du domaine de l'expression réaliste ou réelle de l'événement contrairement au procédé de reconstitution de l'événement que l'on retrouve dans le roman, même quand il se réclame de la tradition réaliste.

95 Paul Fussell, *The Great War and modern Memory*, op, cit. p. 334.

a host of memories that might do him harm:"it is
almost as if the inner recording eye had fixed itself
on phenomena that mind would be able to live
with in the future without too much distress."[96]

Par ailleurs, l'idée de comment le texte devient histoire, paraît aujourd'hui très intéressante, puisqu'elle a comme point de départ le niveau du texte, le seul niveau qui soit accessible au lecteur. L'analyse de l'aspect sémiologique permet de voir au moins quatre intervenants dans un récit : l'auteur qui est le destinataire du signe, le sujet de l'énonciation ou narrateur qui émet le signe en direction d'un destinataire appelé aussi narrataire. Les œuvres issues de l'expérience de la Guerre du Vietnam présentent une caractéristique qu'elles partagent dans leur grande majorité : la superposition des trois niveaux, si bien que l'auteur, le narrataire ont, en dernière analyse, une vision commune, celle de réhabiliter les options fondamentales américaines. Les modèles déconstructionnistes utilisés à cet effet, arrivent plus ou moins à reconstruire la »grande image » au milieu du désordre créé par la guerre. C'est ce que Robert Venturi exprime dans son essai « Complexity and Contradiction in Architecture ». Son goût pour l'incohérence des formes en architecture lui fera dire à ce propos :

I like elements which are hybrid rather than
"pure", compromising rather than "clean",
distorted rather than "straightforward",
ambiguous rather than "articulated" perverse a
well as impersonal, boring as well as "interesting"
conventional rather than "designed",
accommodating rather than excluding, redundant
rather than simple, vestigial as well as innovating,
inconsistent and equivocal rather than direct and
clear. I am for messy vitality over obvious unity. I
include the non sequitur and proclaim the duality[97]

96 Ibidem

97 Robert Venturi, « *Complexity and Contradiction in Architecture*" dans Lawrence Cahonne*, From Modernism To Posmodernism***,** op cit;p. 325

Cette approche donne aux œuvres des structures désarticulées, ce qui ne nuit pas pour autant à la qualité de l'écriture qu'il faudra lire avec une perspective post-moderniste, c'est-à-dire, une recherche de sens qui finit par avouer son impuissance.

Tim O'Brien ouvre son dernier roman sur la Guerre du Vietnam, *The Things They Carried,* par une longue liste de ce que les soldats doivent emmener. Il énumère les objets suivants :

> *…assorted weapons, dof tags, flak jackets,*
>
> *ear plugs, cigarettes, insect repellent, letters, can*
>
> *openers, c-rations, jungle boots, maps, medical*
>
> *supplies, and explosives as well as memories,*
>
> *reputations, and personal histories*".[98]

Il ajoute qu'ils ont aussi avec eux des « stories[99] » qui leu permettent de relier le passé au futur. Ces histoires, apparemment anthropomorphiques, semblent ne jamais finir et peuvent faire parler les morts. IL leur attribue des vertus supérieurs « *that swirl back and forth across the berder between trivia and bedlam, the mad and the mundane*"[100]. Il est vrai la plupart des récits de *The Things They Carried* sont aussi courts que ceux racontés dans Dispatches de michaer Herr comme dans cette citation qui, à elle seule résume toute l'absurdité du roman de Michel Herr : *« Patrol went the mountain. On man came back. He died before he could tell us what happened*"[101]. Comme ces derniers, ils sont aussi énigmatiques et illustrent nettement l'impossibilité de connaître les réalités de la guerre. Le roman de O'Brien pose beaucoup d'autres problèmes parmi lesquels la classification de l'œuvre dans un genre précis même si, dans la préface déjà, cette question semble tranchée. En effet, Tim O'Brien précise dans la préface qu'il s'agit bien d'un roman. Dans une interview qu'il a accordée à Elisabeth Mehren[102], il affirme sans équivoque que sa dernière œuvre est un roman. Cependant, il est intéressant de noter que dans une autre interview qu'il a accordée à Martin Naparsck[103], il présente son œuvre comme un recueil de récits directement tirés de sa propre expérience, lui donnant un caractère autobiographique. Catherine Calloway, dans un article intitulé

---

98 Tim O'Brien, *The Things They Carried*, New York: Houghton, 1990, p.100

99 Nous traduisons »stories » par « récits »

100 Tim O'Brien, *The Things They Carried*, op. cit;p. 100

101 Michael Herr, Dispatches, New York : Vintage, 1977, p.6

102 Elisabeth Mehren, cité par Catherine Calloway, "*How to tell a true war story*: Metafiction in *The Things They Carried in Critique: Studies in Contemporary Fiction*, v36, n°4, Summer, 1995, p.2

103 Martin Naparsteck, in Catherine Calloway, ibidem, p.2

« How To Tell a True War Story: Metafiction in *The Things They Carried*", rejette la classification de l'oeuvre, sur la puissance de la fiction et sur ce qui est ou n'est pas un récit de guerre, Tim O'Brien a écrit un récit multidimensionnel en même temps qu'il a examiné et posé le problème de son écriture. Elle conclut en écrivant ceci:

> *His tales become stories within stories or*
> *multilayered texts within texts. The*
> *book's genius is a seeming inevitability of form*
> *that perfectly embodies its themethe miracle of*
> *vision the eternally protean and volatile capacity*
> *of the imagination, which may invent that which it*
> *has the will and vision to conceive*[104]

La difficulté de cerner le genre se pose presque dans tous les écrits sur la Guerre du Vietnam et s'explique par l'intérêt que beaucoup d'écrivains ont accordé à l'expérience, c'est-à-dire à l'expression d'un passé qu'ils veulent reconstruire par la mémoire. A ce propos, Bernard Bergonzi donne ici une explication du manque d'originalité des œuvres, en mettant l'accent sur l'importance de l'intertextualité dans les œuvres malgré les avis donnés par les auteurs pour authentifier leur expérience :

> *I refer, first, to the idea that "reality"is not some*
> *kind of raw, unformed flux but is necessarily*
> *shaped and limited in the very act of*
> *understanding by the pre-existing categories of the*
> *mind: and secondly to the belief that a poem, or*
> *other literary texts, can never be a totally unique*
> *entity, however original in theme and feeling, since*
> *it inevitably uses and modifies existing literary*
> *codes and conventions.*[105]

104 Catherine Calloway, "*How to tell a true war story: Metafiction in The Things They Carried in Critique: Studies in Contemporary Fiction, op cit. p. 6*

105 Bernard Bergonzi, *Heroes'Twilight,* op. cit.pp.223-4

En fait, Bergonzi reprend là une idée de Paul Fussell qui fait remarquer l'incapacité de la langue à traduite certaines nouvelles expériences :

> *The problem was less of "language" than of*
>
> *gentility and optimism: it was less a problem of*
>
> *"linguistics" than of rhetoric*[106].

Autrement dit, les écrivains de la Guerre du Vietnam n'ont que des modèles démodés pour parler de leurs nouvelles expériences. Gloria Emerson, auteur de *Winners and Losers*, arrive à la même conclusion en écrivant ces mots :

> *The Second World War was very impressive to a*
>
> *child; it was also a kind of entertainment and they*
>
> *painted Vietnam in the same style. It took some of*
>
> *the teeth out of it. It put Vietnam under the same*
>
> *moral umbrella as World War.*[107]

Peter Marin, au cours d'un débat sur les conséquences de la Guerre du Vietnam, abonde dans le même sens en disant :

> *Americans have no means to describe the moral*
>
> *experience of Vietnam. This experience has been*
>
> *lost; or rather, it, has become subterranean, and*
>
> *will probably remain so because we have no*
>
> *language to bring it to the surface. This failure of*
>
> *language was the great problem of the left*
>
> *whatever lessons it learned it turned into hysteria,*
>
> *rather than into wisdom.*[108]

Il en résulte naturellement un déphasage linguistique qui rend pénible la perception de la nouveauté. Le champ de bataille offre dés lors l'occasion de revivre les tensions multiples de

---

106 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory***,** op. p.171.

107 Gloria Emerson,*Winners and Losers*, NewYork: Random House, 1976, Première date publication, 1972,p.11

108 Peter Marin dans Grace Sevy, 'ed), The American Experience in Vietnam: A Reader, Norman and london: University of Oklaoma Press, 1989, p.294

la société américaine. C'est dire aussi que, puisqu'il s'agit d'expérience, la perception de cette guerre passera par des « filtres » que la culture américaine aura façonnés, les Américains ne pouvant comprendre cette expérience pour la transmettre qu'à travers des structures mentales culturellement orientées. Il n'est donc pas étonnant que le Vietnam apparaisse comme une jungle et que l'ambiance générale traduise les idées les plus saugrenues puisqu'il s'agit de l' »autre ». Frances Fitzgerald en souligne ici les conséquences au niveau des œuvres :

> *But it has remained a psychological issue for the*
>
> *veterans; it has never really been transformed into*
>
> *politics. Look at the novels that have come out of*
>
> *Vietnam. They're intensely personal.*[109]

Il s'ensuit une démythification de l'expérience vécue par sa réinsertion dans les valeurs sociales et culturelles communes en convoquant l'histoire et les mythes fondateurs. Ainsi, les noms de batailles célèbres comme My Lai, Khe Sanh, Têt, prennent une résonnance nouvelle et se placent sur le même palier que Pearl Arbor, la Somme, Chancellorsville, exprimant désormais des réalités connues puisque appartenant à l'histoire militaire des Etats-Unis d'Amérique.

Cependant et de manière générale, l'expérience est vécue sous la forme d'un rite initiatique dont la dernière étape est constituée par la renaissance de l'individu après sa mort métaphorique. Au niveau des textes, on assiste au même phénomène, c'est-à-dire celui par lequel l'écriture se renouvelle et crée ainsi, à travers de nouveaux paradigmes, sa propre étrangeté. Il en résulte une mise à distance du contexte de la guerre en le faisant remplacer par d'autres. Comme le dit Philip Melling, auteur britannique de *Vietnam in American literature*, paru en 1990, [*Vietnam War*] « *defies the stereotypes of previous wars*".[110]Cependant, le Vietnam devient un thème fascinant en ce qu'il permet d'examiner des modes d'expérience moderne, ce que le critique Jerome Klinkowitz appelle « le post-modernisme militaire [111]» dont l'essentiel repose sur la recherche du sens que chaque participant voudrait donner à son aventure et le constat de l'incommunicabilité de cette expérience.

1-3-La Réception de la Guerre du Vietnam

---

109 Frances Fitzgerald, Fire In the Lake, Boston: *An Atlantic monthly Press Book, 1972*, p.295.

110 Philip Melling, *Vietnam In American Literature*, Boston: Twayne Publishers, 1990, p.13

111 Jerome Klinkowitz, cité par Philip Melling, *Vietnam In American Literature*, op.cit.119.

1-3-1 La représentation de la Guerre dans le révisionnisme culturel et politique américain des années 70 et 80

Les enjeux dont il est question quand on parle de la Guerre du Vietnam sont, selon David W. Levy[112], aussi importants que ceux examinés lors de l'Indépendance des Etats-Unis. Ils sont du même niveau que la question de l'esclavage aux Etats-Unis ou le type de gouvernement qu'il faudra adopter dans le cadre de la Guerre du Vietnam doit s'intégrer dans une histoire déjà riche de faits. Comme un maillon de cette histoire, elle devra susciter un débat certes passionné, au regard des idéaux dont l'Amérique se dit le porte-étendard, mais mesuré pour permettre la réconciliation nationale. En effet, la controverse sur la guerre est arrivée au moment où la politique étrangère américaine est entrée dans une phase diffuse ou fragmentée du fait de la tendance très nette à tout sacrifier sur l'autel de l'idéologique, alors qu'à l'intérieur, cette politique est mise à rude épreuve. Il s'y ajoute aussi un renversement des rôles entre l'exécutif et le législatif depuis la Deuxième Guerre mondiale. En fait, la Présidence a vu ses prérogatives dans le traitement des questions internationales revenir petit à petit au Congrès, ce qui réduit de manière significative les pouvoirs du Président. Cependant, pour mieux comprendre le débat sur la Guerre du Vietnam, il faudra analyser, entre autres facteurs, la rivalité des deux grandes formations politiques qui alternent au pouvoir. Il s'agit du Parti républicain et du Parti démocrate. De 1933 à 1968, les Républicains n'ont occupé la Maison Blanche que pendant 8 ans et le Congrès, pendant 4 années seulement. Cette situation donne des motifs suffisants aux Républicains de combattre les Démocrates et leur administration. Anti-communistes convaincus, les Républicains sont pour une politique centrée sur l'Europe sans toutefois perdre de vue que l'expansion de l'Union soviétique doit être bloquée. La bataille contre le communisme a ses adeptes dans le camp des Républicains parmi lesquels on peut citer Joseph McCarthy, Barry Goldwater, Richard Nixon et Ronald Reagan. D'ailleurs, il sera beaucoup reproché à Lyndon Johnson son manque de fermeté dans la gestion du conflit. Barry Goldwater se propose de bombarder le Vietnam dès son accession à la Présidence. Aussi, est-il important de noter que la Guerre du Vietnam doit permettre aux Républicains d'arriver à la Maison Blanche, surtout après la campagne menée par le sénateur J.William Fulbright ? Président de la commission des Affaires Etrangères et à cause du malaise de plus en plus manifeste dans le camp des Démocrates. En 1966, 15 sénateurs démocrates écrivent au Président Jonson pour lui demander d'arrêter les bombardements. Ces voix discordantes ont fait dire à certains qu'une véritable '' guerre civile'', s'est engagée dans le Parti Démocrate. Ce débat a continué tout au long de la phase des opérations d'envergure initiées par les troupes terrestres. La pression populaire et la difficulté de la conduite des combats sur le théâtre des opérations feront opter pour un changement. La venue de Richard Nixon ne signifiera pas, malgré les promesses faites, la fin de la contestation aux Etats-Unis. L'implication des troupes américaines est effective jusque dans les années 1973. La question vietnamienne est devenue un sujet tabou de conversation

112 David W. Levy, *The Debate over Vietnam,* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, *1991*

après le retrait des troupes sérieusement amorcé en 1972. Il ya comme une volonté de vider de la conscience collective une expérience humiliante. Rick Berg, dans *''Losing Vietnam : Covering the war in an Age of Technology''*, note le meme phenomena dans la période allant de 1972 à 1977:

After April 30, 1975, when the NVA unfurled a flag

from what had once been the presidential palace in

what had once been Saigon, Vietnam became

a part of our past. Our history inherited the ever

escalating incident, and Vietnam, which for the

United States had always been more a war than a

country, faded from, our national, collective

attention. Little remained of the war that was an

enduring aspect of many lives during the 1960s

and early 1970s.[113]

Il dira plus loin que ce phénomène est encore plus visible dans le cinéma :

After 1973, Vietnam faded from the screen. The

living-room war was gone. The major networks

took it off the air. It was if TV cancelled the

war, and then the president recalled the actors.

Between 1973 and 1977, a respectful silence

seemed to reign.[114]

Cependant, l'on ne peut pas nier l'intérêt que cette guerre a eu dans les lettres et les arts aux Etats-Unis. Sa réception a connu deux grands moments dont les années 1960 et 1970, d'une part et 1980 et 1990, d'autre part, constituent les repères les plus visibles.

---

113 Rick Berg, ''*Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology*'', in *The Vietnam War and American Culture*, édité par John Carlos Rowe et Rick Berg, New York: Columbia University Press, 1991, p.115.

114 Ibidem, p.119

Le premier moment au cours duquel la question de la Guerre est réellement posée en rapport avec la place qu'elle doit désormais occuper dans la culture américaine se situe vers 1972 à la suite des assauts des mouvements de protestation pour lesquels l'arrêt des combats au Vietnam était un objectif à atteindre dans les meilleurs délais. Cette période a vu s'affronter, particulièrement sur le plan idéologique, deux forces très hétéroclites : la Nouvelle Gauche, d'une part et d'autre part, la coalition conservatrice et libérale. Il est juste de faire observer que dans la période de la Guerre du Vietnam, les politiques menées par les Démocrates John F. Kennedy et Lyndon B. Johnson ne sont aucunement différentes de celles des conservateurs comme Richard Nixon. En outre, si la Guerre a tant duré c'est sans doute parce que, comme il a été déjà précisé, les conservateurs la soutenaient. D'ailleurs, seuls deux membres de la Chambre des Représentants se sont opposés à la signature de la Résolution du Golfe de Tonkin, le Congrès l'ayant, à l'unanimité, adoptée. Arnord Beichman, sans son ouvrage *Anti-American Myths: Their Causes and Consequences*, fait le même constat:

> *Who wins an American election may make very*
>
> *little difference to the way the United States is*
>
> *governed, for there are few differences of principle*
>
> *dividing the democrats and republicans.*[115]

Ce point de vue est également défendu par un certain nombre d'historiens libéraux comme Daniel Boorstin, auteur de The American : The Colonial Experience[116] et Louis Harz, auteur de The Liberal Tradition.[117] Ces historiens se trouvent plus ou moins dans le même sillage que Russel Kirk et Clinton Rossiter, auteurs respectivement de The Conservative Mind[118] et de Conservatisme in America.[119] Contre cette coalition intimement liée à la gestion du pouvoir aux Etats-Unis, il y a la Nouvelle Gauche qui se trouve être, par son hétérogénéité, un produit de la contre-culture des années 1960. Fortement influencée par Herbert Marcuse[120], surtout dans son analyse de l'aliénation comme la caractéristique des sociétés industrielles, la

115 Arnold Beichman, *Anti-American Myths: Their Causes and Conséquences,* New Brunswick: *Transaction Publishers, 1993,* pp.104-5

116 Daniel Boorstin, *The Americans*: *The Colonial Experience*, New York: Random House, 1958.

117 Louis Hartz*, The Liberal Tradition in America: An Interpretation of American Poliotical Thought since the Revolution*, New York: Harcourt, Brace, 1955.

118 Russell Kirk, *The Conservative Mind: From Burke to Santayana*, Chicago: H.Regnery CO. 1953-1954.

119 Clinton Rossiter, *Conservatism in America: The Thankless Persuation*, deuxième edition, New York: knopf, 1962.

120 Herbert Marcuse, philosophe marxiste d'origine allemande et importante figure de l'Ecole de Frankfurt dans les années 30, participa au réexamen des principes du marxisme en même temps que les développements nouveaux de la société capitaliste. Il est surtout l'auteur de *Eros et Civilisation et de l'Homme Unidimensionnel*, des ouvrages critiques sur les sociétés capitalistes développées.

Nouvelle Gauche a choisi les institutions scolaires pour ses actions. Parmi les grandes figures du mouvement, on peut noter : Philip Berrigan, Noam Chomsky, William Sloan Cooffin, Allen Ginsberg, Paul Goodman, Dwight Macdonald, Herbert Marcuse, Richard Ohmann, Linus Pauling, Susan Sontag et Benjamin Spock. Le groupe s'est diversifié par les mouvements d'idées de toutes sortes. Toutefois, le terrain de convergence est le suivant :

- Leur rejet de l'exercice du pouvoir par deux formations politiques qui ne prennent pas en charge les sensibilités plurielles des Américains ;
- Leur désaccord avec la politique étrangère conduite par le gouvernement américain, notamment celle menée dans le cadre de la Guerre Froide ayant abouti à la Guerre du Vietnam ;
- Leur rejet de la démocratie de ''représentation'' au profit d'une forme de gestion participative des affaires de l'Etat et de la concentration du pouvoir entre les mains d'un groupe, ce qui a pour effet de renforcer les inégalités ;
- Leur intérêt pour l'intelligentsia comme force à conscientiser en vue de se débarrasser des idées aliénantes de la société de consommation ;
- Leur attachement à la non-violence, d'où leur exigence de voir les universités cesser les recherches militaires ainsi que leur implication dans l'élaboration du cadre conceptuel des politiques nationales comme extérieures ;
- Leur sympathie pour le Tiers Monde dont l'illustration est le respect qu'ils vouent à Fidel Castro, Ho Chi Minh, Kwame Nkrumah pour ne citer que ceux-là.

La Gauche, se distinguant souvent par son radicalisme, s'est farouchement opposée à la Guerre du Vietnam, contribuant largement à la défaire du libéral George McGovern devant Richard Nixon lors des élections présidentielles de 1972.

Le débat sur la Guerre du Vietnam quitte les manifestations de rues pour alimenter de plus en plus les œuvres littéraires et politiques. En 1971, la publication dans le New York Times des ''Pentagon Papers''[121] par Daniel Ellsberg marque le point de départ d'une nouvelle ère dans la réception de la guerre aux Etats-Unis. L'importance de ce fait tient particulièrement au rôle qu'Ellsberg a joué comme chargé de la conception de nombreuses études qui ont été appliquées pour l'aviation, avant de servir comme spécialiste du Département d' Etat, s'occupant précisément de la question Vietnamienne. La parution de ce document a porté un coup du à l'administration par son contenu qui donne des raisons

121 Ce qu'on a appelé les ''*Pentagon Papers*'' sont une étude de prés de 1000 pages comprenant des milliers de documents confidentiels sur la Guerre et particulièrement sur sa conduite. Sur autorisation de Robert McNamara, Secrétaire à la Défense d'alors, le groupe dirigé par Leslie H. Gelb, s'est mis au travail à partir de 1967 pour élaborer une histoire de l'aventure vietnamienne. A la conférence de 1970 sur ''*War Crimes and the American Conscience*'', devant une assemblée très nombreuse, avec des noms comma Hannah Arendt et Telford Taylor, Daniel Elsberg, un des spécialistes du conflit pour le Pentagone, passa aux aveux que le journal le ***Times*** s'empressa de publier dans ses

autres à la présence américaine en Asie du Sud-Est. Lui emboîtant le pas, Frances Fitzgerald fera paraître, en 1972, son ouvrage Fire In The Lake, avec comme sous-titre, *The Vietnamese and the Americans in Vietnam*. *Fire in the Lake* suscite un intérêt certain dés sa parution car non seulement il fait l'objet de beaucoup de revues comme le premier ouvrage sur la révision culturelle de l'expérience du Vietnam, mais aussi, permet à Frances Fitzgerald de remporter des prix prestigieux : Le Prix Pulitzer et le *''National Book Award''*.[122] Ce nouvel intérêt marque le point de départ d'une nouvelle attitude par rapport à l'aventure vietnamienne sans cesse remise en cause par les forces de la contre-culture. Membre du groupe des intellectuels de la Côte-Est, celui de New York en particulier, avec Susan Sontag, Mary McCarthy et Harrison Salisbury, Frances Fitzgerald fait le point de son expérience vietnamienne après un séjour sur le théâtre des opérations, au cours de l'année 1966. Le livre de Frances Fitzgerald est une analyse du fossé qui sépare l'Américain du Vietnamien, fossé qui, selon Fitzgerald, explique, on ne peut plus, la défaite américaine. Divisé en deux grandes parties, le livre examine la société vietnamienne pour montrer, en cherchant dans les croyances, l'état d'esprit Vietnamien, son héritage historique , les forces paralysantes liées à la politique poursuivie par le gouvernement américain. En dehors des éléments de sociologie que renferme le livre du fait d'ailleurs de l'influence du Français Paul Mus, auteur de *Sociologie d'une Guerre*[123], l'étude suscite un intérêt certain dans le message qu'elle veut communiquer : devant autant d'obstacles à la bonne entente entre les forces en présence, l'engagement de l'Amérique aux côtés des Vietnamiens du Sud n'est pas justifié. Comment chercher à unir deux pays que tout sépare, se demande Frances Fitzgerald ? Cette mission est d'autant plus difficile à réaliser que l'Amérique ne s'est intéressée qu'au Sud comme si cette partie avait une histoire distincte de celle du nord. L'idée sur laquelle Fitzgerald conclut son livre révèle la vanité de l'aventure américaine au regard de l'impact de la présence des Etats-Unis qu'elle estime être certainement à la portée du gouvernement de Hanoi qui cherche la libération du Vietnam dans son intégralité :

> *It will simply mean that the moment has arrived*
> *for the narrow flame of revolution to cleanse the*
> *lake of Vietnamese society From the Corruption and*
> *disorder of the American war. The effort will have*
> *to be greater than any other the Vietnamese have*
> *undertaken, but it will have to come, for it is the*
> *only way the Vietnamese of the South can restore*

122 Ce livre, qui a permis à Fitzgerald de remporter les prix Pulitzer et National Book Award, s'inspire de son expérience au Vietnam au cours des 9 mois qu'elle y a passés en tant que journaliste.

123 Paul Mus, *Vietnam : Sociologie d'une Guerre*, Paris : Editions du Seuil, 1952.

their country and their history to themselves[124].

Ainsi, avec beaucoup d'ironie, Fitzgerald met à nu la naïveté des Américains qui assurent l'encadrement de l'armée de Ngo Dinh Diem[125] dont la compréhension de la démocratie est loin de celle de Thomas Jefferson. Au plan moral, il y a comme un hiatus qui rend l'expérience presque incompréhension et en porte-à-faux avec les intérêts du peuple américain. Des radicaux comme Noam Chomsky replacent tout le contexte de la guerre dans le cadre d'une politique impérialiste des Etats-Unis. Cette politique que beaucoup d'analystes voient comme le prolongement de la vision de l'Amérique en tant que ''City Upon A Hill'' largement défendue par John Winthrop et bien d'autres de la société puritaine. Il est vrai que cette vision, au départ religieuse, s'est muée en une véritable idéologie pendant tout le dix-neuvième siècle sous le nom de ''Manifest Destiny''. C'est fort de cela que William Appleman Williams dira que ''empire is as American as apple pie''[126]. L'ouvrage d'histoire des Etats-Unis de Gerald R. Baydo, intitulé *A Topical History of the United States*[127], publié en 1974, développe une perspective différente en divisant les guerres dans lesquelles les Etats-Unis se sont impliqués en quatre types de guerres : *was for independence and survival, internal wars of control, the wars of imperialism et wars of containment.* Dans la première catégorie, il inclut la Révolution américaine, la Guerre de 1812, et les deux Guerres mondiales tandis que la deuxième comprend essentiellement la Guerre civile. La troisième catégorie est constituée par la Guerre contre le Mexique et celle contre l'Espagne et la dernière, celles de Corée et du Vietnam. Baydo argumente en disant que dans les premières, la survie des Etats-Unis comme nation était compromise tandisque dans les secondes, il ne s'agissait purement et simplement que d'un désir d'expansion doublé d'une volonté d'agression fortement ancrée dans les mœurs américaines. Toutefois, Baydo ajoute que la Guerre du Vietnam a été diversement interprétée, chacun avec sa sensibilité et ses motivations. Dans l'ouvrage intitulé *War* et édité par Lawrence Freeman, Ephraïm Karsh fait l'analyse suivante :

While American intervention In Vietnam was
officially justified by the need to contain
communist expansionism, it was viewed by many in
the Third World as an offspring of America's own

124 Ngo Dinh Diem prit le pouvoir en 1954 et y reta avec l'aide des Américains jusqu'en 1963, date de son assassinat. Catholique, il eut beaucoup de problèmes avec les sectes bouddhistes, notamment celle du Cao Dai

125 Ngo Dinh Diem prit le pouvoir en 1954 et y resta avec l'aide des Américains jusqu'en 1963, date de son assassinat. Catholique, il eut beaucoup de problèmes avec les sectes bouddhistes, notamment celle du Cao Dai.

126 William Appleman Williams, cité par Greg A. Lockard, "*Meeting yesterday head On: The Vietnam War in Vietnamese, American, and World History'', in Journal of World History, vol.5*, n° 2, University of Hawai Press, 1994,p. 244

127 Geraldo R. Boydo, *A Topical History of the United States*, Arlington Heights :

imperialist designs. When George Bush led an

international coalition to war against Iraq under

the banner of defending the New Wirkd Order, he

was accused of cynically manipulating world

public opinion to disguise his real agenda:

ensuring the uninterrupted flow of cheap oil to the

West.[128]

Dans la même veine que celle de l'œuvre de Frances Fitzgerald, il faut placer le compte-rendu de Gloria Emerson *Winners and Losers* dans lequel l'auteur se désole que l'Amérique n'ait pas beaucoup appris de son expérience :

As I watch the reactions, Irealize that as a

country, we learned nothing from Vietnam. A few

a small group in this massive country have been

driven mad by Vietnam. And the rest of the country

has learned nothing.[129]

La force de l'oeuvre de Emerson réside dans le choix des cas à présenter au peuple américain. C'est par exemple cette lettre d'un soldat qui avait obtenu que son message ne fût révélé qu'à sa mort sur le champ de Bataille. Voici une partie de cette lettre:

''*The war that has taken my life and many*

thousands before me is immoral, unlawful and an

atrocity unlike any misfit of good sense and

judgment known to man. It was predetermined by

the war mongering hypocrites in Washington. As I

lie dead, please grant my last request. Help me

inform the American people, the silent majority

128 Lawrence Freedman, *War, Oxford : Oxford University Press*, 1994, p.68

129 Gloria Emerson, *Winners and Losers*, op. cit.p. 36

who have not yet voiced their opinions.''[130]

Comme *Fire in the Lake, Winners or Losers* marque le début d'une nouvelle forme d'interrogation qui vise les consciences et prolonge les combats sous la forme d'un débat où l'académique et le politique cherchent à cerner le mal et à lui administrer une thérapeutique de ''sortie de crise''.

L'œuvre de Frances Fitzgerald laisse cependant apparaître un problème que l'on retrouve dans plusieurs ouvrages, qu'il s'agisse de ceux traitant de l'expérience directe ou indirecte tirée de la guerre ou de ceux examinant les premiers pour les replacer dans le continuum littéraire et artistique de l'Amérique, c'est la prégnance de l'idéologie dans la représentation de la guerre ou de ses effets. Fitzgerald, dès le début de son propos, déclare qu'elle écrit pour combler un vide : l'absence de perspective vietnamienne dans les analyses faites sur la guerre. Cependant, l'on doit être très dubitatif quant à la réussite de Fitzgerald à prendre en charge le point de vue des Vietnamiens car elle ne peut comprendre l'autre qu'à travers des œillères ou le prisme de sa propre culture. La conclusion à laquelle elle aboutit, loin d'être une condamnation sans réserve du gouvernement américain, est, contre toute attente, une affirmation des valeurs américaines tournées vers le progrès et l'innovation, dans une société plurielle. Pour elle, la seule erreur commise par l'Amérique est celle de n'avoir pas suffisamment maîtrisé la sociologie vietnamienne. Ainsi, elle évacue tout le Génie vietnamien qui a su trouver la réponse qu'il fallait à la menace que constituait la présence américaine. Cela montre d'ailleurs l'ambiguïté de son message par rapport à son objectif premier qui semblait répondre à un besoin de plus de justice dans le traitement des leçons à tirer de cette épreuve. Elle confirme ainsi cette belle image des romanciers Bernard Kalb[131] et Marvin Kalb, auteurs du roman That Last Ambassador selon laquelle *''Vietnam…'{was} a two-lane highway, one for the Vietnamese and one for the Americans, with no intersections''*[132]. Cette attitude qui consiste à gommer l'autre et que l'on pourrait expliquer par la charge narcissique contenue dans la production littéraire américaine est encore plus manifeste dans plusieurs autres œuvres où le vietnamien est presque inexistant, l'intérêt se trouvant à chaque fois dans le camp américain. L'on pourrait même dire que le vrai débat n'a jamais été engagé. Les cœurs étaient tellement meurtris de voir le gâchis fait de la vie des jeunes dans cette guerre que très peu ont réellement lu *The Pentagon Papers*[133] Diffusés par *the New York Times***.** Harrison E. Salisbury, l'un des participants à la conférence du 6 au 9 février 1983 à University of Southern California, l'a bien compris quand il écrit *''no one wanted to remember, no*

130 Gloria Emerson, *Winners and Losers*, op. cit.p.101

131 Bernard Kalb and Marvin Kalb, *The Last Ambassador*, Boston: Little, brown, 1981.

132 Cité par Timothy J. Lomperis, *''Reading the Wind'' The Literature of the Vietnam War: An Interpretative critique*, op. cit.p.3.Pour les références qui suivront, nous ne mettrons que :*''Reading the Wind''* pour le titre de l'ouvrage

133 *The pentagon Papers* comprend des documents confidentiels relatifs à la conduite de la guerre du Vietnam à l'époque où Mc Namara était Secrétaire à la Défense. Ces documents parus dans le *New York Times* par Daniel Ellsberg.

one has wanted to learn the truth''[134]. Au même moment, un mouvement puissant de révisionnisme s'est emparé de la question pour lui donner un autre traitement. En somme, cette première réaction n'a eu le mérite que de poser le problème de la nécessité de mener la politique étranggère autrement et d'annoncer cette idée de Michel Foucault selon laquelle la Guerre du Vietnam est *''within a node a network of discourses''*[135], ce qui veut dire qu'elle est le lieu de confrontation entre sa représentation dans la mémoire populaire et le sens que les intellectuels voudraient lui donner. En effet, l'un des participants à la conférence sur la Guerre du Vietnam et la littérature qu'elle aura générée, Arnold R. Isaacs dira ceci :

> *The Vietnamese are absent from the history of*
> *American policy formation, just as they*
> *are absent from most of these novels. They were the*
> *scenery, but they were not anything that we were*
> *really looking at. And this is a big part of why the*
> *effort turned out to be so costly and so*
> *unsuccessful*[136].

Si les années 1970 ont été généralement marquées par une critique de l'intervention américaine, critique axée le plus souvent sur l'aspect moral de la décision par les autorités américaines de s'impliquer dans le conflit vietnamien, les années 1980 verront s'imposer un courant néoconservateurs très puissant qui était du reste déjà bien présent sur la scène politique depuis Franklin D. Roosevelt. Son avènement va correspondre à l'arrivée au pouvoir du républicain Ronald Reagan. Ce courant cherchera à replacer définitivement l'expérience de la Guerre du Vietnam dans le continuum de la Guerre Froide qui, elle-même, s'intègre harmonieusement dans l'histoire du peuple américain. Pour ce faire, la nouvelle vision devra s'attacher à montrer d'abord que les Etats-Unis poursuivaient un ''objectif noble'' en luttant aux côtés des Vietnamiens du Sud, ensuite que si l'on parle d'échec ou de défaire des troupes américaines, c'est par la faute de ceux qui se sont opposés à la guerre, à savoir : les radicaux et les libéraux dans les rangs desquels on compte essentiellement les féministes, les activistes des mouvements de la contre-culture et les gens de couleur. Les vecteurs de cette politique culturelle dont le but est d'exorciser le mal en vue de réconcilier l'Américain avec son histoire et avec lui-même, seront principalement les media. Et les films, dans ce cadre, joueront un rôle de premier plan. Toutefois, un certain nombre d'ouvrages traduisent ce nouvel état d'esprit. Ils sont pour la plupart publiés entre 1982 et 1992, c'est-à-dire entre l'arrivée à la Maison Blanche de Ronald Reagan et après la Guerre du Golfe persique que l'on peut voir comme une conséquence de cette politique.

---

134 Harrison E. Salisbury, (ed), Vietnam Reconsidered, New York: Harperand Row, Publishers, 1984, p.6

135 Michel Foucault, cité par Endrew Martin, *Receptions of War : Vietnam in American culture*, op. cit.p.4

136 Timothy Lomperis, Reading the Wind, op. cit.74
Arnold R. Isaacs est l'auteur de *Without Honor : Defeat In Vietnam and Cambodgia*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983)

L'ouvrage de Norman Podhoretz *Why we were in Vietnam*[137], paru en 1982, est sans conteste une contribution de taille au débat sur la guerre du Vietnam qui tente de ré-écrire l'épisode vietnamien de l'histoire américaine. William Safire du *The New York Times* dira de ce livre:'' *The long awaited antidote to national self flagellation''*[138]. Conçu sous la forme d'une analyse de textes administratifs et des faits de la guerre, l'ouvrage combat le jugement de certains qui trouvent immorale la décision américaine d'aller au Vietnam. Podhoretz passe en revue les raisons qui ont poussé les Américains à aller en Asie du Sud-Est, à y rester et à y conduire la politique de la manière dont ils l'ont fait en pensant ainsi servir les intérêts du peuple américain. En dehors des contestataires de gauche et de certains républicians ou démocrates qu'il critique parfois très sévèrement pour la responsabilité qu'ils ont prise dans la défaite, ''poignardant les militaires dans le dos''[139], Podhoretz va dans le même sens que le Président Ronald Reagan en développant le point de vue selon lequel la Guerre du Vietnam était une ''noble cause''.

> *When Ronald Reagan, an unrepentant hawk,*
> *called the war ''a noble cause'' in the course of his*
> *ultimately successful campaign to replace Carter*
> *in the White House, he was accused of having*
> *made a ''gaffe''. Fully, painfully aware as I am that*
> *the American effort to save Vietnam from*
> *communism was indeed beyond our intellectual*
> *and moral capabilities. I believe the story shows*
> *that Reagan's ''gaffe'' was closer to the truth of*
> Why We Were in Vietnam *and what we did there.*
> *at least until the very end, than Carter's*
> *denigration of an act of imprudent idealism whose*
> *moral soundness has been so overwhelmingly*
> *vindicated by the hideous consequences of our*
> *defeat.*[140]

---

137 Norman Podhoretz, *Why we were in Vietnam, New York*: Simon and Schuster, 1982.

138 William Saffire, *Couverture Why we were in Vietnam,* op.cit

139 L'idée de ''poignardé dans le dos'' a souvent été agitée par les militaires qui pensaient qu'ils avaient les moyens de gagner la guerre. Ils l'ont perdue par l'indécision des administratifs.

140 Norman Podhoretz, *Why we were in Vietnam*, op. p. 210

Cette appréciation trouve son explication dans les difficultés économiques et politiques du Vietnam après le retrait des troupes américaines. Podhoretz appuie cette opinion en faisant appel aux témoignages des réfugiés vietnamiens eux-mêmes. A ce propos, Truong Nhu Tang, ancien ministre de la justice qui a quitté le Vietnam en 1989, déclare que ''*never has any previous regime brought such masses of people to such desperation. Not the military dictators, not the colonialists, not even the ancient Chinese overlords''*[141]. En effet, pour Podhoretz, le vaste mouvement de réfugiés vietnamiens auxquels on a donné le nom de ''Boat People''[142] illustre éloquemment la justesse de la politique menée au Vietnam. Cependant, il fait remarquer que toutes les raisons avancées pour comprendre la nature des enjeux au Vietnam se sont avérées inexactes après la guerre. Les Viet Cong qui pensaient jouer un rôle important dans la nouvelle république ont vu leurs rêves s'envoler devant devant l'autoritarisme des Vietnamiens du Nord. C'est en fait, pour Podhoretz, toute une révolution qui a avorté faute d'avoir répondu à l'attente d'une communauté, pour le moins, hétérogène dans ses options politiques et religieuses pour ne citer que les plus manifestes. Podhoretz constate que, malgré l'effort fourni pour expliquer la responsabilité des uns et des autres, la Guerre du Vietnam renferme encore beaucoup de mystère qu'il serait inutile de chercher à clarifier. Ce point de vue sera largement partagé pour expliquer le mouvement de démystification et de remystification qui va marquer la période. Autrement dit, le point de vue révisionniste de la guerre tourne autour de deux idées sont :

1- En fait, la responsabilité de la défaite repose sur la faute d'aucune personne en particulier. S'agit en définitive de ''a tragedy without villains''[143]
2- Si personne n'est responsable, il est donc impossible de comprendre les circonstances et le déroulement de la guerre. Ainsi, il est plus sage de penser que la guerre dépasse l'entendement.

Dés lors, deux conclusions peuvent être tirées :

1- Vietnam est une guerre entre victimes, aussi bien du côté américain que de celui des Vietnamiens dans leur diversité :*''a war nobody won''*[144]
2- Si personne n'a gagné, personne non plus, n'a perdu, d'autant qu'il n y a pas eu de ''défaite'' militaire. Cette nouvelle perspective a donné lieu à des oxymorons frappants tels que Bitter Victory,[145] de Robert Shaplen publié en 1986, Lost Victory,[146] de William Colby, paru en 1989 à côté d'autres titres aussi évocateurs que the War Everyone Lost-And Won,[147] une étude critique de Timothy Lomperis, parue en 1984. Richard Nixon, n'a –t-il pas déclaré en 1973,

---

141 Truong Nhu Tang, cité dans Norman Podhoretz, *why we were in Vietnam*, op. cit. pp.198-9

142 Ona a donné le nom de ''Boat people'' aux nombreux Vietnamiens qui ont pris le chemin de l'exil à la fin de la Guerre en 1975

143 '' *ATragedy Without Villains''* s'appose à ceux qui pensaient aux massacres d'enfants et à l'immoralité des autorités américaines.

144 ''A war Nobody won'' fait penser au traumatisme occasionné par la guerre aussi bien chez les Vietnamiens que chez les Américains.

145 Robert Shaplen, bitter Victory, New York: *Harper and Row*, 1986.

146 Will William Colby, Lost victory, *A Firsthand Account of America*(s sixteen-year involvement in Vietnam, Chicago: Contemporary Books, 1989

lors de la signature des accords de Paris, que les Etats-Unis ont gagné la guerre et doivent tout faire pour ne pas perdre la paix ?[148]. Cette nouvelle vision de la représentation de la Guerre du Vietnam est illustrée par un certain nombre d'ouvrages dont celui de Guenter Lewy America In Vietnam[149] qui montre comment l'Amérique aurait pu gagner cette guerre s'il n'y avait pas d'erreurs commises par les Américains eux-mêmes.
L'ère de Ronald Reagan est marquée par une politique étrangère agressive puisque c'est dans cette période qu'il y a eu l'invasion de Grenade, le financement des contrats contre le Nicaragua, le bombardement de la Lybie sans compter de nombreuses petites opérations secrètes. A la fin de l'année 1981, les Etats-Unis ont connu la période la plus basse autant dans le cadre de leur politique extérieure qu'à celui de la situation interne. L'arrivée de Ronald Reagan a, sans aucun doute, permis de redonner confiance aux Américains devant les percées de l'adversaire idéologique, l'Union soviétique. D'ailleurs, Ronald Reagan avait fait de la question vietnamienne un point important de sa campagne pour la Maison Blanche. Reagan redéfinit le ''bon sens''[150] en créant une rhétorique politique qui est toujours d'actualité et en phase avec les impératifs d'un renouveau idéologique visible dans les media et la politique nationale et internationale des Etats-Unis. Il s'agit, entre autres, de :

- Réduire le gouvernement pour arriver à un équilibrage du budget ;
- Développer les affaires en vue de générer des emplois et augmenter les richesses nationales, favoriser l'initiative individuelle privée pour la promotion et le développement de l'esprit d'entreprise ;
- Voir dans la concurrence un facteur naturel d'émulation et de progrès pour que seuls les plus forts survivent.

Les vecteurs les plus puissants de cette politique sont sans conteste d'une part les media au premier rang desquels le cinéma, la télévision et d'autre part les media au premier rang desquels le cinéma, la télévision et d'autre part les récits à caractère historique comme l'ouvrage de George C. Herring *America's Longeset War : The United States and Vietnam, 1950-1975*,[151] ou celui de Stanley Karnow, *Vietnam : A History*[152]**.** Il faut signaler ici l'important ouvrage de Guenter Lewy**,** *America in Vietnam***.** Le livre de Lewy est surtout important par la place qu'il occupe dans le continuum de la pensée conservatrice. Il a dans ce cadre largement contribué au mouvement révisionniste qui est du reste le mouvement auquel renvoie le terme ''Révisionnisme'' des années 80.

Ainsi, comme dans un ''palimpseste'', on assiste à un conflit d'idéologies et de contre-idéologies sur les questions d'intérêt national ou international. Le « veteran » du Vietnam change de statut pour devenir une source de sagesse et d'expérience contrairement à l'image que la contre

147 Timothy Lomperis, *The war everyone lost-And Won*: *America's intervention in Vietnam's twin struggles, Baton Rouge: Louisana State University press*, 1984.

148 Déclaration faite par Richard Nixon lors de la signature des Accords de Paris en 1973

149 Guenter Lewy, *America in Vietnam: illusion, myth, and reality, New York: Oxford university Press, 1978*.

150 Il s'agit pour Ronald Reagan de redonner confiance à ses compatriotes en puisant dans l'histoire et la culture américaine.

151 George C. Herring *America's Longeset War : The United States and Vietnam, 1950-1975, New York: Wiley, 1979*

152 Stanley Karnow, *Vietnam : A History, New York: Viking Press, 1983*

culture a donnée de lui. Cependant, c'est la série de John Rambo[153] qui illustre le mieux la nouvelle vision que l'Amérique doit désormais avoir de son aventure asiatique et de ceux qui ont défendu le peuple vietnamien contre l'oppression et la tyrannie du système communiste. Cette politique de Ronald Reagan, foncièrement conservatrice, procède à une ré-écriture de la guerre à travers le personnage de John Rambo rappelle celle des ''hippies'', ces individus de la contre-culture reconnaissables par leurs cheveux longs et leur amour pour la nature. Héros solitaire, Rambo est un personnage complexe qui devient sympathique pour son opposition à l'Etat en dénonçant la bureaucratie, la hiérarchie militaire et la CIA. Le premier film intitulé ''First Blood'', de même que tous les autres films de la série, pose quelques problèmes dans ce qui est proposé comme la nouvelle norme. Ce point devant être développé plus loin, il est toutefois important de dire que la série renforce l'image du Blanc, perçu comme un mâle, appartement à la classe aisée ou moyenne et en harmonie avec son environnement culturel et historique. Elle marginalise les femmes et les forces libérales ou radicales de la contre-culture et les gens de couleur perçus comme les véritables responsables de la défaite. Une perspective manichéenne prend place pour montrer la magnanimité de l'Américain et la traîtrise du Vietnamien. Dans la culture populaire, le vocable ''Vietnam'' renvoie à des réalités que l'on peut percevoir comme s'il s'agissait d'un nouveau gadget. Plus important encore, les Américains, à travers Hollywood, découvrent que c'est là un terrain favorable de développement des affaires. Ainsi, des industries se créent pour vendre ce dont personne ne voulait il y a une décennie. A côté des grands moyens des media, la ''grande'' culture n'est pas en reste puisqu'à partir de 1982, des études critiques sortent régulièrement pour faire le point sur l'expérience de Vietnam dans les œuvres littéraires et les films.

---

153 La série ''Rambo'' comprend **«** *First Blood », « Rambo, First Blood 11 », Uncommon Valor", "Missing in Action 1-2", ''P. O. W'' et ''Rambo 3''*

1-3-2 La Représentation de la Guerre du Vietnam dans les études critiques.

Le révisionnisme n'a pas été le fait exclusif des œuvres politiques. Les œuvres critiques sur la littérature et le cinéma engendrés par la Guerre du Vietnam portent aussi cette marque. A ce propos, quatre grandes œuvres et leurs auteurs retiennent l'attention. Il y a d'abord *American Literature and the Experience of Vietnam* de de Stanley Karnow, *Vietnam : A History* [154], ensuite *American Myth and the Legacy of Vietnam* de J John Hellmann[155], Vietnam in American Literature d Philip H. Melling et enfin la collection d'essais, The Vietnam War and American Culture éditée par John Carlos Rowe et Rick Berg. A côté de ces oeuvres, on aurait pu penser à Reading the Wind : The Literature of the Vietnam War de Timothy Lomperis[156]et The Tainted War: Culture and Identity in Vietnam War narratives de Lloys B.

154 Philip D. Beidler, *American Literature and the Vietnam Experience*, Athens: University of Georgia Press, 1982.

155 John Hellman, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, New York: Columbia University Press, 1986

156 Timothy Lomperis**,** *Reading The Wind: The Literature of the Vietnam War*, Durham: Duke Univerity Press, 1987.

Lewis[157], toutes deux parues dans cette période-charnière où il était important de donner un sens à l'expérience du Vietnam et aux œuvres qu'elle a produites. Cependant, ces deux derniers ouvrages ne prennent en compte que la littérature et la politique révisionnistes des années 1980. Dans le livre de Timothy Lomperi, l'essentiel est dit dans le conflit qui oppose les « veteran » et les romanciers, James Webb[158] et Ron Koviec[159], respectivement conservateur et libéral. Autrement dit, ce livre reprend les termes du débat sur l'immoralité de la guerre et la division qu'elle a engendrée au sein des « vererans » eux-mêmes et précise le point de vue selon lequel les romans sur la guerre constituent de véritables sources pour l'histoire. L'ouvrage de Lloyd B. Lewis présente les mêmes limites que celui de Lomperis, c'est-à –dire qu'il ne s'intéresse qu'aux récits. Il met l'accent sur l'''expérience'' des combattants dans leurs œuvres et la recherche du sens qui semble être perdu dans la période post-Vietnam.la métaphore contenue dans le titre illustre éloquemment l'ambiguïté de la représentation de leur aventure. Ainsi, en mettant en avant le critère de pertinence par rapport au corpus, nous n'examinerons ici que les quatre premières œuvres critiques.

American Literature and the Experience of Vietnam est l'un des premiers ouvrages faisant le point sur la littérature issue du Vietnam. Philip D. Beidler, son auteur, y examine un certain nombre d'écrivains en mettant l'accent sur leur ''experience''. Le roman de Michael Herr semble être, pour lui, le modèle même d'une œuvre réussie. En effet, Beidler annonce toute une *mythopeisis* que son second ouvrage *Re-Writing Ameria : Vietnam Authors in Their Generation*[160], publié en 1991, développera dans ce dernier, sa perspective est un peu plus large puisqu'il y analyse les œuvres de vingt-deux anciens combattants qui ont déjà à leur actif une renommée bien établie. Il les replace dans la tradition américaine en leur trouvant des ancêtres qui font la réputation de la création littéraire aux Etats-Unis. Il rattache Tim O'Brien à Ernest Hemingway et à Herman Melville ; Philip Caputo à James Fenimore Cooper et à Stephen Crane, Winston Groom à James Jones. Il sépare les combattants des journalistes. Son idée centrale est que tous les écrivains examinés cherchent à reproduire une esthétique rattachable à celle des ancêtres américains, consacrant ainsi la tradition. Cependant, Beidler note que c'est en cherchant à appartenir à cette tradition qu'ils inventent leurs propres itinéraires et singularisent ainsi leurs expériences. En vérité, la démarche de Beidler pose beaucoup de problèmes et cache difficilement son ethnocentrisme et sa perspective révisionniste. « Veteran » lui-même, Beidler valorise l'expérience. Et, la seule qu'il examine avec beaucoup d'enthousiasme d'ailleurs est celle des Américains blanc, come si ces derniers sont les seuls à s'être battus pour l'idéal de ''liberté''. En outre, avoir participé

---

157 Lloys B. Lewis, *The Tainted War: Culture and Identity in Vietnam War Narratives*, Westport, conn.: Greenwood press, 1985.

158 James Webb est l'auteur de Fields of Fire paru en 1978.

159 Ron Kovic a écrit Born on the Fourth of July porté à l'éc John Hellman, *American Myth and the Legacy of Vietnam, New York: Columbia University Press, 1986ran par Olivier Stone.*

160 Philip D. Beidler Re-*Writing Ameria: Vietnam Authors in Their Generation, Athens: University of Georgia Press, 1991.*

à la guerre semble être pour lui un critère essentiel pour en parler, d'où l'intérêt qu'il porte aux récits personnels. Il s'agit là d'une vue réductrice de la littérature et de l'art. En disant le crédit qu'il faut accorder à ces récits pour la reconstitution de l'histoire du conflit, Beidler ne se pose pas de questions sur les distorsions inévitables que la mémoire fait subir aux évènements dans la phase de re-création des faits. Ensuite, dans son second ouvrage, Baidler a manifestement de la sympathie pour Philip Caputo de tendance libérale contrairement à James Webb. Sont-ils différents dans leur représentation du Vietnam ? En fait, non, puisque tous deux peuvent être considérés comme des révisionnistes ; l'acte de raconter est déjà une tentative de révision. Ce que ces deux œuvres permettent de voir, cependant, c'est que Beidler est à la recherche de sa propre voie pour parler de son expérience vietnamienne. Cela apparaît clairement dans les premiers chapitres de son premier ouvrage où il manipule la terminologie militaire avec beaucoup d'aisance (''situation report''[161] par exemple), pour montrer qu'il a choisi la critique littéraire pour sa propre thérapeutique. En plus, en choisissant d'examiner dans son second ouvrage des idées de prés de vingt deux anciens combattants comprenant vingt hommes et vingt et un blanc, Beidler perpétue les préjugés et les choix partisans très manifestes contenus dans les œuvres révisionnistes.

Le livre de John Hellman, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, publié en 1986, est sans aucun doute l'étude la plus influente sur la représentation du Vietnam dans les productions littéraires et cinématographiques américaines. Hellman quitte le terrain de l'expérience pour ancrer la guerre et les œuvres produites par les Américains dans les mythes fondateurs des Etats-Unis. Cela se comprend aisément car John Hellmann est un adepte de la critique mythique. Sur les traces d'éminents critiques comme Leo Marx et Henry Nash Smith, John Hellmann s'intéresse aux quêtes, aux archétypes et à la survivance de traits en rapport avec l'histoire sociale de l'Amérique. Divisé en deux parties, American Myth and the Legacy of Vietnam reprend les mythes "civilisationnistes" selon lesquels les civilisations les plus anciennes seraient asiatiques ; et comme le décrivait le philosophe d'origine irlandaise George Berkeley, la puissance des nations suivant la trajectoire du soleil, l'Occident est par voie de conséquence l'héritier de l'Asie. Ainsi, Hellmann remonte le temps en présentant les œuvres comme si le conflit n'avait pas pour cadre le Vietnam. Hellmann affirme que la Guerre du Vietnam renvoie l'Amérique à elle-même comme me développe Alfred Kasan dans son article au titre polysémique « Vietnam : It Was us against Us »[162]. Le résultat est que « vietnam » n'est plus, pour Hellmann, un pays avec des individus, une histoire et des valeurs mais devient *''the disruption of our story, of our explanation of the past and vision of the future* »[163].comme il le précise dans la préface de son livre, la Guerre du Vietnam doit être perçue comme ceci :

161 Beidler a essayé de décrire la stratégie américaine de ''Searche and Destroy'' employée dans les années 1966-1968. Il s'agissait d'actions d'envergure généralement exécutées par l'aviation utilisant les B-52 dans une tactique du « marteau et de l'enclume ». Opération Cedar Falls et opération Junction City sont des noms désormais célèbres de cette période. 108-Alfred Kazin, « Vietnam: It was us against Us », Esquire, march 1978, pp. 120-123. 109-John Helmann, American Myth and the Legacy of Vietnam, op. citp.x

162 Alfred Kazin, ''*Vietnam : It Was us against us*'', Esquire, op. cit pp. 120-123

Like the Civil War and the Great Depression, it is part of

an intelligible past from which the nation must proceed

improved"[164]

Sur un plan plus général, l'Indochine apparaît comme un paysage mythique constitué de ce qui suit :

Classic images of city and country, embodying the

stark opposition between civilization and

wilderness, Europe and America, technology and

nature, the conscious and the unconscious''[165]

En examinant des œuvres comme *The Green Berets*, il retrouve le mythe de la frontière qui a vu se développer des conflits meurtriers entre les immigrants venus d'Europe et les populations autochtones. Il agite souvent l'idée de ''civilisation'' qui s'oppose à la ''barbarie'' en rapport avec les ambitions des uns et la résistance des autres. Les problèmes que pose la vision de John Hellmann sont de manière générale ceux liés à son ethnocentrisme. Naturellement, en voulant contribuer à la catharsis en cours dans les années 1980, hellmann fait remarquer que le ''cauchemar'' inextricablement lié à l'expérience vietnamienne dans la littérature et dans le cinéma n'est pas le prolongement des mythes américains. En fait, sa lecture contemporaine de l'histoire fait penser que la frontière et l'empire se sont mis en place sans grand dommage. Cette vision est loin de refléter le point de vue de ceux ou de celles qui, aujourd'hui, jettent un regard critique sur le mouvement d' « Expansion vers l'Ouest ». un autre point que l'on pourrait reprocher à Hellman, c'est quand il dit que très peu de romans portant sur la guerre du Vietnam sont publiés dans les années 60 et 70. En réalité, la réception des œuvres n'a pas toujours été immédiate. Beaucoup de livres sont déjà disponibles mais, pour des raisons liées au rejet de la guerre et de tout ce qui la rappelle, ils sont restés sur les étagères.

Philip H. Melling, de nationalité britannique, a écrit Vietnam in American Literature après un séjour aux Etats-Unis comme boursier du British Council. L'intention de Melling est déjà exprimée dans l'épigraphe de son ouvrage tiré d'un récit de Tim O'Brien, ''The Lives of the Dead ''[166] pour dire que les œuvres sur le Vietnam sont comme un antidote contre la mort de

163 John Hellmann, *American Myth and the Legacy of Vietnam*,op. cit. p.x

164 Ibidem, preface, p.xi

165 Ibidemp.23

166 Philip Melling, *Vietnam in American Literature*, op. cit. Epigraphe: But this too, is true ; stories can save us. Mostly, though, we had to makeup our own. Often they were exaggerated or blatant lies, but it was a way of making new bodies for the souls to inhabit. Tim O'Brien, ''*The lives of the Dead''*.

tout un peuple. Contrairement à l'idée selon laquelle les récits personnels n'ont aucune valeur historique, Melling note que, dans le cadre de la Guerre du Vietnam. Les récits disponibles s'intègrent parfaitement dans l'histoire américaine. Ainsi, il rejoint John Hellmann en revisitant les périodes importantes de l'histoire coloniale américaine. Come les précédentes études, la sienne reprend l'idée de Paul Fussell et montre que les écrivains de la Guerre du Vietnam n'ont fait que reproduire des modèles qu'ils ont connus antérieurement et dans le cas de Melling qui emprunte beaucoup à Perry Miller[167], jusque dans le choix des titres, **Errand Into the Wilderness** par exemple, comprend deux parties : la première montre l'importance des récits narratifs dans l'expression des angoisses tandis que la deuxième examine les productions issues de la guerre en les replaçant dans l'histoire coloniale américaine.

La première partie reprend l'analyse faite par Lloys B. Lewis dans *The Tainted War : Culture and Identity in Vietnam War Narratives*. Lloys B. Lewis s'est intéressé au concept de ''sociology of knowlodge''[168] trouvé par Max Scheler mais le concept n'a réellement été développé que par Karl Mannhein. Pour Lewis, la connaissance est une pratique sociale, c'est-à-dire qu'elle est inculquée à l'individu par le biais d'institutions habilitées à la donner. Le cas précis des Etats-Unis dans la Guerre du Vietnam illustre l'incohérence d'un système selon lequel la connaissance transmise à des individus ne correspond pas à la compétence attendue sur le terrain. En d'autres termes, Lewis désigne trois foyers importants dans la diffusion de la connaissance sur la guerre qui se déroule au Vietnam. Il s'agit des media, de la famille et de l'armée. Ces instances sont dépositaires de connaissances tirées de leurs expériences récentes, la Deuxième Guerre mondiale particulièrement. N'ayant pu adapter les connaissances apprises aux Etats-Unis au nouveau contexte du Vietnam, il en résulte un déphasage linguistique qui traduit l'absence de perspective et la perte de toute signification dans les actions entreprises par les soldats américain. Philip Caputo, dans *Rumor of War*, illustre cette idée dans le passage suivant :

A few generalizations can be made about all of

them. They were to a man thoroughly American, in

their virtues as well as flaw: idealistic, insolent,

generous, direct, violent, and provincial in the

sense that they believed the ground they stood on

was now forever a part of the United States simply

167 Perry Miller est surtout célèbre pour ses ouvrages sur la société puritaine parmi lesquels *Errand into The Wilderness (1956) et The American Puritans (1956)*

168 Lloyd B. Lewis, *The Tainted War: Culture and Identity in Vietnam War Narratives*, op. cit.p.3

because they stood on it.[169]

Lewis constate, par contre, que beaucoup de soldats ont essayé de reproduire les connaissances qu'ils avaient de la guerre depuis la Deuxième Guerre mondiale :

In order to cope, the soldiers had to make a

cognitive transition between the categories derived

from WW11 with which they came equipped and

those it was necessary for them to adopt in their

new situation. For many - too many - such a

transition proved impossible. They ended up

casualties not so much of enemy mines as of

American minds, lethal weapons when they cue the

wrong responses in a world offering no second

chances.[170]

Jerome Klinkowitz, critique littéraire, abonde dans le même sens, fait remarquer Philip Melling, en examinant la Guerre du Vietnam comme une confrontation entre les autorités gouvernementales américaines et le mouvement de protestation : ''*a war conceived in America, administered by America, resisted by America*''[171]. Pour Klinkowitz, Berkeley- 1965, Madison-1967 enfin, Kent State-1970, sont des noms importants de batailles[172] qui remettent en seconde position Tet, Khe Sanh et My Lai. Dans cette précédente qui a le plus influencé les productions littéraires :

More than any other single factor cited in the

Vietnam war literature, the media (especially

motion pictures) served to initiate young American

males into mysteries of making war, the purposes

that war is intended to accomplish, and the role

---

169 Lloyd B. Lewis, *The Tainted War*: *Culture and Identity in Vietnam War Narratives*, op cit. p.14

170 Ibidem p.21

171 Philip H. Melling, *Vietnam in American Literature*, p. 8

172 Nom célébres de manifestations du mouvement scolaire contre la Guerre du Vietnam cités par Philip H. Melling, ibidem p.8

one is expected to adopt within that war.[173]

Ainsi, Lewis conclut sur un point qui va être repris par Philip Melling : la rupture entre l'expérience et s a représentation. Le problème qui est ainsi posé est celui du langage pour transmettre l'incommunicabilité de l'expérience. En substance, Melling voit dans la Guerre du Vietnam'' *a representation of our eclectic nature and our inconclusive language''*[174]*.* L'essentiel de l'analyse de Philip Melling tourne autour du métarécit et des problèmes qu'il soulève dans la manière de traduire l'expérience.

La deuxième partie du livre de Philip Melling est une ouverture vers une Amérique conquérante à l'image du roman de Robert Stone *Dog Soldiers (1973)* et *A flag For Sunrise* (*1981).*[175] En effet, dans les romans de Stone la mission culturelle et économique des Etats-Unis dans l'histoire ouvre la voie à un impérialisme de type nouveau. Melling, dans son analyse des romans de Stone en rapport avec la représentation de Vietnam, voit les motivations colonialistes des Etats-Unis bien ancrées dans son histoire coloniale : *''As an imperial power, the United States preys on the weak and explains its mission by denouncing the enemies of God''*[176]. Mettant en exergue les visées impérialistes des Américains, il remonte à la période coloniale où le projet d'une Américains, il remonte à la période coloniale où le projet d'une Amérique au-dessus de toutes les nations était déjà présent dans le discours des premiers colons. A ce propos, il precise: ''*The classic definition of colonial purpose and colonial militancy was first provided by John Winthrop in 1630 on the deck of the Arbella''*[177]*.* Toutefois, Melling note que l'aventure vietnamienne a également pris forme dans les années 60 :

> *The idea that America was the moral savior of*
> *humanity and was ready to carry the burden of*
> *idealism into the battlefield echoes through much*
> *of the political rhetoric of the sixties. During hi*
> *s term of office. President John had a vastly*
> *ambitious plan to create a "Great Society for Asia,*
> *"and Vice President Hubert Humphrey in 1966*

---

173 Lloys B. Lewis dans *The Tainted War : Culture and Identity in Vietnam War Narratives, op. cit; p. 22*

174 Philip H. Melling, Vietnam in American Literature, op; cit. p.5

175 Robert Stone, *Dog Soldiers*, Boston: Houghton Mifflin. 1973. Il est également l'auteur de *A flag for Sunrise*, *New York* : knopf, 1981.

176 Philip H. Melling, *Vietnam in American Literature*, op. cit. p.170

177 Philip H. Melling, *Vietnam in American Literature*, op. cit. p.170

proclaimed that the Great Society would be

brought to Asia.[178]

L'approche de Philip Melling est une tentative qui vise à réconcilier le passé et le présent. Le passé dont il est question dans son analyse convoque les vieux stéréotypes de l'histoire américaine jusque dans sa propension impérialiste. Le présent imprime sa marque à l'étude de Philip Melling par l'inclusion du roman de Mark Frankland *The Mother of Pearl Men*[179] *publié en 1985*. Correspondant britannique ayant suivi la Guerre du Vietnam de 1967 à 1975, Frankland a trouvé injuste la représentation des Vietnamiens et de leur pays dans les romans et les films américains. Après avoir vu le film « *Deer Hunter* », Mark Frankland dit ceci :

''It seduced me with its marvelous accurate

American scenes, but it repelled me by its

ludicrous depiction of the Vietnamese''[180]

Frankland dénoncera le traitement fait des personnages vietnamiens dans le film de Stanley Kubrick « *Full Metal Jacket* », confinés à des rôles de prostituées, s'ils ne sont pas tout simplement omis. Le roman de Mark Frankland est une contribution à la visibilité du peuple vietnamien tout en demandant une réconciliation entre l'Ouest et l'Est. Parce qu'il est centré sur l'Asie, *The Mother-Of-Pearl Men* montre au moins que l'expérience du Vietnam n'est pas toujours d'inspiration puritaine. Ainsi, constitue-t-il un facteur de stabilisation pour dire que la perception de Melling est un point de convergence entre la Guerre du Vietnam comme un phénomène strictement américain, plantant ses racines dans la société coloniale puritaine et le théâtre asiatique des opérations, espace dans lequel les forces se sont affrontées chacune avec une ferveur qui mérite d'être soulignée au nom de l'objectivité. D'ailleurs, l'idée de nouveauté dans la Guerre du Vietnam est aussi partagée par Jérôme Klinkowitz dans ce qu'il a appelé le ''military postmodernism'', c'est-à-dire, en empruntant les termes de Melling, '*'a place redolent with moses of modes of modern experience-innovation, ingenuity…. At the expense of its moral or social co*ntexts''.[181]L'Américain au Vietnam est la découverte d'une crise dans l'histoire contemporaine d'un pays résolument engagé dans la promotion de ses propres valeurs de civilisation au détriment des autres. Cette découverte est plus angoissante que réjouissante car le sentiment qu'elle suscite pourrait se comparer à celui dont parle ici Jean Baudrillard, à propos des villes de New York et Los Angeles :

''….*It is a word completely rotten with wealth,*

178 Ibidem p. 171

179 Mark Frankland, *The Mother-Of-Pearl Men*, London: John Murray, 1985.

180 Cité par Philip H. Melling *Vietnam in American Literature*, op. cit.pp.95-6

181 Philip H. Melling, *Vietnam in American Literature*, op. cit. p.119

power, senility, indifference, poverty and waste,

technological futility and aimless violence, and yet

I cannot help but feel it has about it something of

the dawning of the universe. Perhaps because the

entire world continues to dream of New York even

as New York dominates and exploits it.''[182]

Philip Melling conclut son étude en réaffirmant l'idée que le retour à l'Amérique puritaine ne signifie pas la fin du traumatisme. Au contraire, comme dans cette période marquée par des conflits de toute nature, la hantise des blessures physiques du champ de bataille et la déception de l'accueil continueront à se manifester pour traduire l'état d'incohérence dans lequel vivent encore les Américains.

The Vietnam War And American Culture, édité par John Carlos Rowe et Rick Berg, paru en 1991, comprend 9 articles et quelques poèmes. Le livre, articulé autour de trois grands thèmes, donne un éclairage intéressant sur des questions telles que la Guerre et l'histoire, les mass-media, la culture populaire et la poésie. Construit sur une intertextualité avec l'ouvrage de Paul Fussel *The Great War and Memory*, facilement indentifiable tant au niveau du titre du livre qu'à celui du chapitre introductif ''The Vietnam War and Modern Memory'', ce livre dégage un certain nombre de pistes pour une lecture plus lucide, parce que plus détachée de ce que la culture américaine a voulu donner comme interprétations possibles à l'expérience au Vietnam. Il s'agit donc, malgré la diversité des auteurs, de résister aux schémas classiques dans lesquels la critique littéraire a voulu mener le débat en donnant l'illusion de faire de la critique sociale pour traduire au nom de toutes les autres disciplines ou modes d'expression, le traumatisme mais aussi les joies de l'aventure vietnamienne. Cette approche à l'expérience vietnamienne dans la littérature et les media s'explique par l'appartenance de John Carlos Rowe à l'école de la critique culturelle,''Cultural Studies''. John Carlos Rowe a d'ailleurs été un des fondateurs de la revue *Cultural Critique*, avec Abdul Jan Mohamed et Donna Przybylowicz dont la méthodologie pourrait être qualifiée de ''post » » post structuraliste.

L'ouvrage signale une importante production cinématographique qui, comme la littérature, donne une perspective intéressante à examiner pour mieux cerner la représentation de la Guerre du Vietnam par le peuple américain. Cependant, le livre met en garde contre les tentatives de manipulation et de désinformation, en somme, les ''fausses manœuvres'' qui sont apparentes dans ce que les media présentent et distillent au peuple comme lecture de leur aventure asiatique. Il dénonce le silence des écrivains et des producteurs de films sur les souffrances du peuple vietnamien dans sa diversité.

182 Ibidem p. 119

Le chapitre introductif dégage les grands axes de l'ouvrage. La représentation de la Guerre après la période d'amnésie collective est la manifestation, on ne peut plus subtile, de l'impérialisme américain, de son ethnocentrisme et de son racisme vis-à-vis des peuples asiatiques. John Carlos Rowe et Rick Berg vont plus loin dans leur tentative de comprendre les raisons profondes du courant révisionniste qui, dans une fébrilité manifeste, renforce l'iconographie d'une Guerre déjà connue pour son ubiquité. Contrairement à ce courant, Rowe et Berg pensent que la présence américaine en Asie ne s'expliquait que par son intention de vendre l'Amérique et ses idéaux aux Asiatiques. La défaite des Etats-Unis est donc le rejet par le peuple vietnamien de toutes les promesses d'une vie' meilleure'' alors que les véritables mobiles des Américains étaient tout autres : mettre les vietnamiens dans leurs escarcelles politiques et idéologiques. N'ayan pas réussi leur opération, il ne restait plus, poursuivent Rowe et Berg, qu'à vendre le Vietnam aux Américains. A partir de ce moment, que la Guerre se réduise aux seules souffrances américaines se comprend aisément. Rowe et Berg font toutefois remarquer que les effets de ce conflit sont plus profonds que ne le laissent apparaître les relectures révisionnistes. L'ouvrage est dès lors pour eux le moyen d'aller au-delà des stéréotypes et artifices idéologiques pour un diagnostic sérieux du ''syndrome vietnamien''. L'échec de l'Amérique se perçoit, pour Rowe et Berg, au double plan du terrain des combats et de celui de la représentation, c'est-à-dire en Amérique même, car la famille vietnamienne issue de la paysannerie n'est que la réplique des communautés rurales américaines. Dès lors, quel Américain serait insensible à leurs souffrances ? À ce propos, l'ouvrage signale, en y insistant d'ailleurs, que la structure la plus touchée par la Guerre a été la famille. Elle a connu la dislocation et l'aliénation dont les effets sont encore très visibles. Dans ce même ordre d'idées, il faut noter que les catégories les plus touchées sont, sans emplois et les gens de couleur, catégories fortement marginalisées aux Etats-Unis. Que peut espérer l'Amérique au Vietnam, si sa victoire doit dépendre de soldats qui souffrent autant que ceux qu'ils combattent ? L'ouvrage examine aussi quelques contradictions typiquement américaines qui fondent la suspicion des auteurs. Par exemple, l'idéologie américaine qui sous-entend cette démarche de ''winning the hearts and minds''[183] des vietnamiens pour les libérer de l'emprise soviétique peut-elle convaincre si elle se livre aux mêmes excès dans la propagande que la brutalité communiste ? De toutes les façons, Noam Chomsky confirmera dans ses études de l'histoire américaine que le Vietnam existait déjà en tant que projet de pays à maîtriser :

> *Long before most Americans even knew that*
>
> *Vietnam existed, we had imagined ''Vietnams'' of*
>
> *many different sorts.*[184]

183 Il s'agit d'une champagne de propagande dont l'objectif est de montrer aux vietnamiens aussi bien qu'aux Américains, le bien fondé de l'implication des Etats-Unis dans le conflit du Vietnam. Un documentaire réalisé par Peter *Davis''Winning Hearts And Minds''* (1974) dégage les grandes idées de cette approche.

184 John C. Rowe et Rick Berg (ed), *The Vietnam war and American culture*, op. cit; p.12

La Guerre du Vietnam, comme nouvelle discipline académique, devrait aussi, pour être une expérience enrichissante pour les générations qui ne l'ont pas connue, intégrer diverses perspectives. A ce propos, le courant révisionniste a défini une sorte de *''politically correctness''*[185] qui donne à certains » »veterans » comme Ron Kovic, la possibilité de se présenter comme candidats à des fonctions gouvernementales. A côté, peu de familles connaissent réellement le confort d'un emploi retrouvé et la sérénité d'une âme apaisée. Parmi les oubliés de cette guerre, l'ouvrage donne d'amples informations sur l'expérience des femmes aussi bien au combat que dans leur représentation. Carol Lynn Mithers constate que ''virtually all Vietnam memoirs and novels were written by men''.[186] Elle poursuit: *''all war analyses and studies were written about men. But men were not the only ones who* went *to war.*[187]C'est là une question essentielle que l'ouvrage Susan Jeffords *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*,[188] publié en 1989, examine en dénonçant les prejudges d'une société fondamentalement phallocratique.

The Vietnam War and American Culture, malgré ses ambitions déclarées, reste ancré dans cette tradition de la critique sociale déjà bien vigoureuse à la fin du dix-neuvième siècle au moment où les ''Muckrakers''[189] procédaient à une relecture de l'histoire américaine pour constater les méfaits de l'industrialisation. La fonction en incombe à la littérature de participer à la vie de la nation en donnant la pleine mesure des changements à opérer. Comme avec les Muckrakers, un sentiment tés profond de déception envers les politiques menées appelées ici ''impérialisme pour une sphère d'influence'' ou pour parler comme James Thomson ''sentiment imperialism''[190], est en chacun des auteurs de cet ouvrage. L'Amérique a perdu ses illusions de grande puissance et se trouve meurtrie dans ses ambitions, disent-ils, en substance. Le mérite du livre est de réaffirmer, par une critique fine des mass-media et de la littérature, qu'il est du rôle de ces derniers d'aller au-delà de la perception selon laquelle les valeurs qui ont fondé le peuple américain sont encore là, aussi vivantes que jamais :

By scapegoating the government, fiction films,

novels, personal records, documentaries, and

185 ''Politically Correctness'' qualifie un comportement ou des propos conformes aux idées en vigueur dans la société.

186 John C. Rowe et Rick Berg, *The Vietnam War And American Culture, op*. cit.p.75

187 ibidem

188 Susan Jeffords, *The Remasculinization Of America: Gender and The Vietnam War*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.

189 Nom donné aux critiques de la fin du dix-neuvième siècle qui ont dénoncé les problèmes engendrés par l'industrialisation.

190 James Thomson, »*U.S National Interest In Vietnam*" in Vietnam Reconsidered; op. cit. p.17 James rappelled que selon Thomas Jefferson, la Révolution américaine avait une portée mondiale.

docudramas stressed again and again the inherent

goodness of the American people and their

collective ability to achieve a moral consensus

when presented the ''bare facts''[191]

Il s'agit là d'une croyance à la perfectibilité de l'Américain très largement partagée par ceux qui croient au destin exceptionnel de l'Amérique. Alors, ne serait-il pas trop demandé à la littérature que de lui reprocher sa contribution au renforcement des mythes de la communauté ? Elle pourrait s'en défendre pour faire prévaloir sa fonction critique, mais, en vérité, elle n'y échappe pas.

Le point de vue que dégage le livre trouve parmi ses défenseurs Raymond Williams, auteur de Marxism and Literature, paru en 1977. Raymond Williams remonte aux dix-huitième et dix-neuvième siècles et montre que, pendant cette période, l'émergence d'une nouvelle société de type capitaliste a remis au second plan le côté esthétique de la littérature et ce faisant, le développement de la littérature ne s'est fait réellement sentir que dans sa narration des changements sociaux en cours. Cette perception renvoie au problème du rapport entre la littérature et l'histoire, et, corrélativement, l'objectivité et la subjectivité des écrits quelle que soit la forme qu'ils puissent prendre. A ce propos, il est intéressant de noter que le courant « déconstructionniste » s'oppose à l'idée d'examiner les écrits comme s'ils ne devaient refléter que les engagements politiques de leurs auteurs. En effet, pour les tenants de cette théorie, la recherche de la signification des œuvres est le fait d'interprétations multiples comme du reste l'appropriation du sens d'un mot dans une langue. Lee Patterson, dans un article intitulé « Literary History » examine le fonctionnement de la langue selon le schéma indiqué par Ferdinand de Saussure, auteur de *Course in General Linguistics* (1916) :

Saussure showed that the relation of language to

the world cannot be construed as a process of

reflection each word referring to its appropriate

thing, as common sense assumed and as rhetoric

had taught-but instead analogical: on the one

hand is language, with its differential system of

making meaning, on the other the object world of

things that becomes available to human agency

191 John C. Rowe et Rick Berg (ed), *The Vietnam War And American Culture,*op. cit; p. 9

only in terms of the network of signification that language cast upon it. What follows from this insight is the recognition that the relation between language and the world is not that of correspondence a statement is true when it conforms to the way the world is but of convention: a statement is true when it conforms to certain norms that govern what a particular way of writing takes to be true. Truth is produced, not discovered, and is a property not of the world but of statements.[192]

De la mime manière, la littérature entretient avec le réel des rapports complexes tantôt fonctionnels, tantôt esthétiques, voire ontologiques, le texte littéraire étant interprété plutôt qu'expliqué :

...it is no longer possible to believe that an objective realm of history can serve to measure the correctness of the interpretation of literary texts, since history is itself as much the product of interpretive practices as are the literary interpretations it is being used to check.[193]

L'objection contenue dans The Vietnam War And American Culture qui voudrait assigner un rôle plus critique de la représentation de l'expérience au Vietnam à la littérature trouve ses limites dans cette formule de Lee Paterson :

The Literary historian must continue to respect the persistent capacity of the past to be not merely

192 Lee Patterson, *''Literary History''*, dans Frank Lentrichia et Thomas McLaughlin (ed), op. cit;pp.256-7

193 Lee Patterson, dans John C. Rowe and Rick Berg, eds, *The Vietnam And American Culture*, op. cit.p. 259.

different but stubbornly resistant to understanding.[194]

La question reste aussi posée de savoir si cet ouvrage est une réactualisation de la vision libérale ou gauchiste des années 70 enrichie des traitements nouveaux survenus dans la critique académique. En tout état de cause, il pose un problème auquel il n'apporte pas de réponse :

> *But much more was at stake than simply a kind of*
>
> *collective reaction formation to the terrible*
>
> *knowledge of our immoral actions in Vietnam, not*
>
> *only as a government but as a people*.[195]

Cependant, en situant le problème au-delà de l'étique des dirigeants et des manquements d'une idéologie dévoyée, **The Vietnam War and American Culture** pousse plus loin la perspective révisionniste en insistant sur la manière de comprendre les autres et aussi de se comprendre. En cela, cet ouvrage de John Carlos Rowe et Rick Berg réhabilite autrement l'Amérique et par la même occasion, celle de ses fils et filles ayant pris part à la Guerre du Vietnam.

DEUXIEME PARTIE :

194 John C. Rowe and Rick Berg, eds, *The Vietnam War And American Culture*, op. cit; p.261..

195 Ibidem, p.9

La Guerre du Vietnam dans la Création romanesque aux Etats-Unis.

2-1- Analyse des signes annonciateurs du conflit

2-1-1 La Controverse autour de deux romans : The Quiet American contre The Ugly American

L'engagement des Etats-Unis en Asie du Sud-Est a connu, avant l'arrivée des forces terrestres en 1965, deux grandes phases, lesquelles peuvent être perçues par le nombre et la qualité des personnels américains présents sur le sol vietnamien. En Effet, après l'envoi de personnel du Département d'Etat et de quelques officiers des armées, le cours des rapports entre les Etats-Unis et le Vietnam change avec l'arrivée des ''Forces Spéciales'' en 1957. La première période fut celle des conseillers dont la plupart étaient affiliés à la CIA. L'envoi des premiers conseillers date de 1950. Le gouvernement américain cherchait ainsi par cet envoi à arrêter

la Chine dont les visées impérialistes se faisaient de plus en plus sentir surtout depuis la proclamation de la république démocratique du Vietnam le 14 janvier 1950. Cette force appelée « Military Assistance and Advisory Group » prit place surtout au moment où les français avaient décidé de mettre un terme aux velléités des Vietnamiens contre le gouvernement dirigé par Bao Dai, installé par les Français et reconnu par les Etats-Unis et la Grande Bretagne. Au même moment, il faut souligner que la Guerre de Corée préoccupe au plus haut point le gouvernement de Washington. Il faut, en outre, rappeler que le conflit frano-vietnamien s'étend en Indochine qui comprend à cette époque le Laos, le Cambodge et le Vietnam. Le 7 mai 1954, la France est défaite à Dien Bien Phu. Les accords de Genève décident de la partition de l'Indochine. Le Laos et le Cambodge devienne indépendants tandis que le Vietnam est provisoirement divisé en deux au niveau du 17 ème parallèle en attendant la décision définitive en 1956. Le chef de l'Etat Bao Dai a choisi Ngo Dinh Diem comme Premier ministre. En 1955, les Etats-Unis renforcent l'aide en direction de Saigon et commencent à entraîner l'armée sud-vietnamienne. Situation prévisible au regard du soutien dont il jouit du côté des Américains, Ngo Dinh Diem se débarrasse de Bao Dai et après le référendum du 23 octobre 1955, devint président de la République du Vietnam du Sud et rejette le projet de ré-unification du Vietnam. A partir de ce moment les problèmes se multiplient à l'intérieur du pays, contre les Viêt-Cong comme à l'extérieur, contre les Viet Minh, tous favorables à la formation d'un seul Vietnam. Les hostilités commencent ainsi entre Saigon et Hanoï.

La deuxième phase de l'engagement américain au Vietnam prend un nouveau cours avec l'arrivée des « Forces Spéciales ». Il s'agit en fait d'unités entraînées dans la lutte anti-guérilla. A l'origine, ces unités doivent opérer derrière les lignes ennemies, souvent dans les zones d'accès difficile : parties montagneuses, boisées ou marécageuses. De l'intérieur, elles doivent préparer les populations contre la propagande de l'adversaire. Elles gagnent la sympathie des populations locales en aidant celle-ci à creuser des puits pour avoir de l'eau, à construire des ponts de fortune en mobilisant tous les membres de la communauté. Les Forces Spéciales sont également connues pour leurs connaissances pratiques de la médecine. Entraînées aux techniques de survie, les Forces Spéciales savent faire des amputations et de petites opérations chirurgicales quand la situation sur le terrain l'exige. Elles se caractérisent par leur équipement léger mais très performant, ce qui leur permet de jouir d'une certaine invisibilité dans les villes tout en maintenant une grande mobilité sur le terrain. Les forces les plus importantes arrivent des Etats-Unis entre 1961 et 1962. Elles sont acheminées vers l'intérieur du pays pour encadrer les populations contre les raids des Viet Minh ou ceux des Viet Cong regroupés au sein du « Front de Libération Nationale » (FLN). Le groupement de Forces Spéciales arrivé en 1957, assure la formation de 58 Vietnamiens aux techniques Commando au centre de Nha Trang. De son côté, le gouvernement de Hanoi multiplie ses actions de formation. Il entreprend l'envoi des cadres ai Sud en vue de dire aux populations la nécessité de lutter pour la libération du peuple vietnamien. Les Groupes 559, 759, et 959 venus de Hanoi infiltrent le pays et commencent leur mission de propagande et de mise en place des armes et des munitions en passant par la « piste Ho Chi Minh ». En

1959, des accrochages très fréquents entre les forces de guérilla et les unités de l'armée nationale du Vietnam du Sud à l'intérieur de laquelle évoluent des éléments américains, rendent la situation plus difficile à gérer. En 1960, trente instructeurs de combat sont envoyés par l'Amérique. Le 21 septembre 1961, la force spéciale des « Bérets Verts » sont définitivement établie au Vietnam auprès des « Civilian Irregular Defense Groups » ou troupes civiles formées contre les agressions des Viet Cong et des Viet Minh. L'arrivée de John Kennedy à la maison Blanche accélère l'envoi d'unités au Vietnam.

La mort d'un officier supérieur et d'un sous-officier de l'armée américaine, le 8 juillet 1959 à Bien Hoa, une localité située non loin de Saigon, marque assurément une étape importante dans la redéfinition de la mission des conseillers militaires américains auprès des autorités sud-vietnamiennes. Cependant, bien avant ces premières victimes de la Guerre du Vietnam, l'engagement des forces américaines dans ce conflit est déjà perceptible. C'est à partir de 1956 que la littérature s'est réellement intéressée à la présence américaine au Vietnam. La parution d'œuvres comme *Deliver Us From Evil* de Thomas A. Dooley[196], *A Forest of Tigers* de Robert Shaplen[197] et *The Quiet American* de Graham Greene[198], pose le problème du rapport entre les conseillers américains, les autorités et populations vietnamiennes dans un contexte rendu de plus en plus en plus difficile par les succès des Viet-Minh. *Deliver Us From Evil,* une œuvre autobiographique, raconte l'histoire de Dooley, un médecin de la marine américaine. Dooley est responsable d'une unité médicale devant intervenir auprès des réfugiés vietnamiens fuyant le Nord à cause des exactions perpétrées sur les populations par des Vietnamiens acquis à l'idéologie communiste. Le docteur Dooley s'acquittera de sa mission « Flight to Freedom » avec beaucoup d'abnégation comme en témoignent les propos du Président du Vietnam :

> *''Doctor Dooley, you are the only American I have*
>
> *ever met who could speak my language[……*
>
> *....] You are beloved by my people. You were the*
>
> *first. American most of them ever saw and by*
>
> *knowing and loving you they grew to understand*
>
> *the American people''*[199]

---

196 Thomas A. Dooley, Deliver Us From Evil: *The Story Of Vietnam's Flight To Freedom, New York: Straus and Cudaly, 1956.* (Les références qui suivrons seront notées Deliver us From Evil)

197 Robert Shaplen, *A Forest Of Tigers, New York: Knopf, 1956*.

198 Graham Greene *The Quiet American, the Viking Critical Library, Text and Criticism*, édité par John Clark Pratt, New York: Penguin Books, 1996 (première date de publication de l'oeuvre: 1955 en Grande Bretagne et 1956 aux Etats-Unis)

199 *Deliver Us From Evil*, op. cit.p.19

cette oeuvre signale au passage quelques aspects de la politique américaine qui pourraient être lourds de conséquences. La réponse à la question que le docteur Dooley se pose dans le dernier chapitre de son livre, est, à ce propos, une bonne illustration :

> *Why did the refugees feel about us, America, as they did in the years before Dien Bien Phu? It should be remembered that every rumbling tank that overran the villages of the Tonkin, every blazing napalm bomb that seared the huts of the natives, every gun and jeep and truck and uniform that brought havoc upon the people in what they considered a ''colonial'' war all these were'' made in the U. S. A''. The people of North Viet Nam considered the United States as a vast warehouse and supply depot for France's colonialism, as indeed we were.*[200]

The Quiet American de Graham Greene, paru en Grande Bretagne en 1955 et disponible aux Etats-Unis en 1956, ressemble sur bien des points au roman de Robert Shaplen, **A Forest of Tigers**. En effet, dans ce roman, Robert Shaplen essaie de montrer les forces en œuvre au Sud-Vietnam après la défaite des troupes françaises. Ainsi, A Forest of Tiges, publié aux Etats-Unis un mois avant The Quiet American, campe, à travers le personnage de Adam Patch, jeune et attrayant, exprime l'enthousiasme et la détermination de faire du Vietnam une nation ''libre''. En effet, dans ses rapports avec les autres combattants, ici les Français, Adam Patch se veut très entreprenant et croit à la grandeur de sa mission et à celle de l'Amérique en Asie du Sud-est. Cependant, il est important de noter une certaine naïveté dans sa perception des enjeux dans cette partie du monde. Les traits du personnage d'Adam Patch se retrouvent aussi chez Alden Pyle, un des personnages de The Quiet American.

La sortie du roman de Graham Greene crée un certain malaise aux Etats-Unis. Nathan A. Scott dans Christian Century appelle le livre de Greene ''a Gross nonsense''[201]. James Ramsay Ullmann dans New York Herald Tribune Book Review abondera dans le même sens

200 Ibidem, p.207

201 Cité par John Hellmann, *American Myth and the Legacy of Vietnam;* op. cit, p015

en le qualifiant de ''an elaborate leg-pulling''[202]. Mais, en dépit d'une mauvaise réception, The Quiet American demeure un repère important dans la marche de l'Amérique vers la guerre. Le cadre de l'histoire se situe dans une tranche allant de 1952 à 1955. Il s'agit donc d'une période essentiellement marquée par une guerre qui a abouti à la défaire française à Dien Bien Phu.

Le roman de Graham Greene, divisé en quatre grandes parties, présente une histoire que l'on pourrait examiner sur deux niveaux de lecture. En surface. The Quiet American est un ménage à trois sur un arrière-plan de confrontation entre les troupes françaises et les unités de guérilla du Vietminh. La trame se noue auteur d'une jeune vietnamienne du nom Phuong que cherchent à conquérir deux amants : Roger Fowler, un journaliste britannique, narrateur de l'histoire et Alden Pyle, un fonctionnaire américain chargé de convoyer l'aide américain chargé de convoyer l'aide américaine en direction des populations vietnamiennes. Le roman commence comme dans un film policier avec le meurtre d'Alden Pyle. Toute l'histoire se développe autour de la recherche du coupable en remontant les faits par une analepse[203], technique très souvent utilisée dans les romans de Joseph Conrad. Chaque chapitre pose un éclairage nouveau sur les circonstances du crime et les relations entre Fowler et Pyle : au fur et à mesure que le lecteur avance dans le récit, le mystère autour du meurtrier s'épaissit. Les hypothèses formulées par le narrateur changent ou se multiplient. Pyle pourrait être tué par les Viet Minh, la Sûreté vietnamienne, la faction Cao Daiste, le Général Thé, les Hoa-Hoa, la sûreté française, par quelqu'un qui serait jaloux de lui. La liste pourrait être plus longue tant le réseau d'intérêts divergents ou convergents est important. L'on pourrait, en fait, être tenté de réduire ce roman, malgré les mises en garde du narrateur subjectif, à une banale histoire de jalousie. La convoitise de Phuong[204] ayant tourné à l'avantage d'Alden Pyle pour des raisons liées à son âge à son physique. Il est parfaitement concevable que Fowler ait cherché les moyens de reconquérir son ancienne maîtresse. En faisant l'amour à Phuong la nuit du crime, Fowler fait preuve de cynisme qui le rend coupable aux yeux du lecteur malgré les nombreuses pistes qui se dégagent de l'histoire et qui brouillent les repères. Parmi les allusions faites aux meurtriers de Phuong, on peut noter l'information que voici :

''*He was murdered by the communists. Perhaps the beginning*

---

202 Ibidem p. 15.

203 L'analepse est une technique de narration qui permet de présenter une histoire sans donner l'intégralité des explications nécessaires à la compréhension de la situation, ces aspects non présentés apparaissent sous forme de flashbacks. Cette technique permet de garder l'intensité dramatique d'une histoire par les nouvelles informations fournies sur les personnages ou sur les situations. Sa fonction est complétive si l'information est présentée sous la forme d'une lacune antérieure, elle a une fonction de rappel, donc redondante, si elle signale une séquence déjà abordée dans le récit.

204 Phuong est un prénom de jeune fille très courant au Vietnam, ce qui lui confère une valeur prototypique de la Vietnamienne.

of a campaign against American aid''[205]

Par ailleurs, il ajoutera:

''Yes, they killed him because he was too innocent to live. He

was young and ignorant and silly and he got involved''[206]

Une lecture plus attentive, cependant, permet de voir la dimension allégorique de l'œuvre. Alden Pyle, un jeune américain, formé à l'idéologie de la guerre Froide[207], est en train, sous un arrière-plan de combat contre les guerres colonialistes, de substituer un autre type d'antagonisme : mettre un terme à la menace rouge en favorisant la mise en place d'une ''troisième force''. A la fois arrogant et idéaliste, Pyle ne croit qu'à sa force. C'est aussi au nom de cette force qu'il va prendre Phuong des mains de Fowler. C'est aussi au nom de cette force qu'il va mettre entre les mains d'individus irresponsables et peu scrupuleux des armes meurtrières qui vont faire des victimes innocentes. L'organisation que dirige le Général thé, contrairement à ce que Pyle pourrait en penser, ne cherche que les moyens d'accéder au pouvoir. Ce second niveau de lecture fait de The Quiet American un récit en abyme construit sur une duplication de l'histoire. Il s'agit en fait comme le dit jean Ricardou dans le Nouveau Roman, d'une ''double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit''[208]. Ainsi, la conquête de Phuong donne une impression de réplique par la possibilité que le récit offre de voir derrière chaque personnage le pays ou le système qu'il représente et le projet de société qu'il se propose de mettre en œuvre. Si Fowler, dans ses prises de position, surtout son rejet de la démocratie telle que formulée par les Américains rappelle l'Europe, son empire colonial et ses méthodes assimilationnistes, Alden Pyle quant à lui, en cherchant une troisième voie qui serait différente des modèles européen et soviétique, symbolise l'impérialisme américain assimilable à une nouvelle forme de colonialisme qui tente de supplanter les puissances décadentes de l'Occident. Phuong, à l'image du Vietnam et des pays du tiers-monde reste à la merci des conquérants, qu'ils viennent de l'Europe ou du Nouveau-Monde. La jeunesse de Pyle et ses idées généreuses contrastent avec l'âge avancé, le cynisme et le réalisme de Fowler. Cette opposition entre les deux hommes est le reflet d'une opposition de style entre

205 Graham Greene, *The Quiete American*, op cit.p.29

206 Graham Greene, *The Quiet American*, op, cit.p.32

207 La politique américaine, appelée *''containment policy doctrine''* a été élaborée par George Frost Kennan sous le Président Harry Trauman, désignait les Etats-Unis comme le Chef de file naturel du ''monde libre'' devant le Japon défait, la Chine secouée par une guerre civile et l'Europe ruinée par six années de guerre. L'Asie se trouvait toute désignée pour servir de cadre d'affrontements entre les blocs car, selon la doctrine de Kennan, il faut contenir l'exportation de la révolution communiste en surveillant les frontières soviétiques et en occupant les pays susceptibles de tomber dans le camp communiste. La doctrine puise dans les philosophies de *''City Upon the Hill''* et de *'''Manifest Destiny'''* pour pousser les Américains à croire au caractère exceptionnel de leur rôle dans les relations internationales.

208 Jean Ricardou, le Nouveau Roman suivi de les raisons de l'ensemble, Paris : Points (Editions du Seuil), 1990 (première date de parution : 1973) p.61

l'ancien monde et le nouveau, particulièrement les Etats-Unis qui arrivent sur la scène internationale et s'emploient à vouloir changer les choses, malgré leur inexpérience. Le procédé de mise en abyme, employé ici par Graham Greene donne au récit son caractère à la fois révélateur et antithétique, du fait de la reprise de l'opposition des principes au plan des Etats par les individus qui les incarnent. Une des caractéristiques de la mise en abyme est l'effet de renforcement de l'idée du récit satellite sur le grand récit. En faite, le grand souligne le petit en le redisant. Mais, il arrive aussi, par la concentration des évènements. Le micro-récit que constitue la recherche du coupable après la mort de Pyle suit une certaine circularité dans la reconstitution des faits. La dernière scène de l'histoire qui se trouve être celle du meurtre, a été présentée dès le premier chapitre du roman. Cependant, à l'échelle du macro-récit, le danger que représentent les vues idéalistes de Pyle n'apparait clairement que dans les derniers chapitres. Le début, au contraire, présente un personnage sympathique, sûr de la réussite de sa mission et de la justesse de ses idées démocratiques dont son pays se veut le plus grand défenseur. Ces dissonances dans le récit sont, de manière générale, le fait des antinomies très fréquentes dans les mises en Abyme. Quelle signification donner à cette mise en abyme dans le roman de Graham Greene ? La réponse pourrait être trouvée dans cette analyse de Jean Ricardou à propos de la ''mise en abyme'' :

> *Avec chaque mise en abymes, il y a lieu de*
> *s'interroger, au-delà de sa fonction*
> *symptomatique, sur l'éventualité de son rôle*
> *matriciel. En somme, il ne faut pas hésiter à*
> *quelquefois renverser toute la figure et remplacer*
> *l'idée d'un micro-récit comme mise en abyme*
> *d'une macro histoire comme <u>mise en périphérie</u>*
> *d'un micro-récit. Le drame moindre ne serait plus*
> *alors seulement présage, oracle, prophétie*
> *mimétiques, il fonctionnerait comme un modèle,*
> *un jeu de directives, un ensemble d'injonctions*[209]

le jeu entre la réalité et la fiction rend moins évidente l'intention de Graham Greene de mettre l'accent sur un aspect plutôt que sur un autre. Il est évident que Pyle a les caractéristiques du héros américain, c'est-ç-dire, innocent, soucieux de faire du bien et conscient que la vie est un combat entre les forces du bien et celles du mal. Toutefois, le

209 Jean Ricardou, *le Nouveau Roman*, op, cit. p.65

projet de lancer un avertissement au peuple américain sur le comportement inacceptable de leurs agents est clairement exprimé depuis les épigraphes d'A. H. Claugh[210] et de Byron[211]. Le message de Byrib est très explicite pour caractériser le personnage d'Alden Pyle dont les bonnes intentions ont entraîné la mort de personnes innocentes. Cet avertissement destiné aux Américains a donné lieu à une vive controverse autour du sens qu'il faudra donner au message de Graham Greene. La Parution en 1958 de *The Ugly American* de William Lederer et Eugene Burdick et la sortie du film adapté du roman de Graham Greene sont de grands moments de cette controverse et marquent ce besoin chez les Américains de se voir autrement que dans le récit de Graham Greene.

Ecrit par d'anciens officiers de la marine, *The Ugly American*[212] est sans conteste construit sur une allusion structurale nette au roman de Greene. L'intertextualité va d'ailleurs plus loin que le titre. William Lederer et eugene Burdick campent leur histoire dans un état fictif : Sarkhan, situé en Asie. La note des auteurs avant le début de l'action permet de saisir l'intérêt de l'histoire qui réside plus dans la réflexion qu'elle inspire que dans les personnages qu'elle présente. Cependant, *The Ugly American* est d'abord une galerie de personnages, des Américains pour l'essentiel. Le tableau de la première vignette présentant un Américain et un Sarkhanais préfigure l'histoire :

> *The cartoon showed a short, fat American, his face perspiring, and his mouth open like a braying mule's, leading a thin, gracefully built sarkhanese man by a tether around his neck toward a sign bearing two of the few Sarkhanese words the ambassador could recognize – ''Coca-cola'' Underneath the short fat man was a single English work: ''lucky''*[213]

210 I do not like being moved: for the will is exiced, and action is a most dangerous thing,
I tremble for something factious some malpractice of heart and illegitimate process, we're so prone to these thing factitious some malpractice of heart and illegitimate process, we're so prone to these things, with our terrible notions of duty. A. H. Couch

211 This ins the patent age of new inventions for killing bodies, and saving souls all propagated with the best intentions. Byron.

212 William Lederer et Eugene Burdick, The *The Ugly American*, New York: W. W. Norton and company, 1958 (les references qui vont suivr**e** seront simplement notes**:** *The Ugly American)*

213 Eugene Burdick and William Lederer, *The Ugly American*, op. cit.p.12

Cette image est la preuve que l'Américain est devenu ''cynique'', ''lourd'', ''stupide'' et surtout ''bavard''. Ainsi, le livre ressemble-t-il à une fable, celle du riche qui devient niais. Au plan de la symbolique, ''coca-cola'', souvent associé à la ''coca colonisation'', est le symbole le plus vivant de l'impérialisme américain. A ce propos, l'idée selon laquelle, au début du siècle, ce produit contenait de la cocaïne pour entraîner une situation de dépendance de celui ou celle qui le consommait renvoie évidemment à la stratégie américaine d'user de persuasion pour que ces nations, dans le contexte de la théorie des dominos, adoptent le camp du ''Monde Libre''. La distribution de lait en poudre aux populations devra signifier pour ces dernières les ''bonnes'' intentions des Américains. Par ailleurs, le mot ''Lucky'' dans ce tableau est un indicateur de l'optimisme des auteurs malgré la situation de déconfiture très nette dans la description des personnages.

Le portrait fait de la majorité des Américains dans ce livre est défavorable, puisque la plupart s'engagent dans des activités sans lendemain et sont les piliers d'une bureaucratie peu efficace et peu soucieuse des intérêts américains au moment où la machine communiste est en marche pour gagner les populations asiatiques à sa cause. Le prince Ngong, parlant de l'ambassadeur Sears, note à ce propos que *''The Americans, for reasons which are not clear to me, have chosen to send us stupid men as ambassadors''*[214]. Dans cet ordre d'idées, le roman semble être un avertissement sérieux au gouvernement américain de l'état de dégradation du prestige de l'Amérique en Asie. Le chapitre 22, sous la forme d'un épilogue qui ancre la fiction dans la réalité, reprend l'histoire pour lui donner un contenu en rapport avec les ambitions des Etats-Unis dans un contexte de rivalité avec l'Union soviétique :

It sis easy in a time of great events of Sputniks an

Explorers and ICBM's and ''dirty'' and ''clean''

atomic weapons-to overlook one of the hard facts

of history a nation may lose its power and

integrity, in minute particles.[215]

En effet, l'épilogue classe les personnages présentés suivant deux groupes : ceux qui comprennent les enjeux et agissent dans l'intérêt de l'Amérique et ceux qui par leur ignorance par leur ignorance permettent à la propagande soviétique de gagner du terrain. Le colonel Hillandale que beaucoup de critiques voient comme l'Américain qui a inspiré le personnage de Alden Pyle dans le roman de Graham Greene, le Père Finnian, John Colvin et Homer Atkins, appelé *''The Ugly American''*, sont, selon les auteurs, des personnes de chair et de sang qui ont admirablement servi leur pays. En ce qui concerne le second groupe, Louis

214 Eugene Burdick and William Lederer, *The Ugly American*, op. cit.p.30

215 Eugene Burdick and William Lederer, *The Ugly American*, op. cit.p.284

Sears, George Swift et le sénateur Brown, il s'agit de personnages fictifs confrontés à des situations reconstituées. En somme, il apparaît clairement dans ce dernier chapitre que *The Ugly American* montre l'écart qui existé entre les agents américains en Asie et les Asiatiques eux-mêmes, écart que des problèmes de communication rendent plus grand encore. La non maîtrise de la langue entraîne une situation de dépendance de l'agent et rend sa compréhension des enjeux quasi impossible. Les propos du Secrétaire d'Etat de l'époque, John Foster Dulles, cités dans le roman illustrent bien ce point :

> ''*Interpreters are no substitute. It is not possible to*
> *understand what is in the minds of other people*
> *without understanding their language. And without*
> *understanding their language it is impossible to be*
> *sure that they understand what is in our minds''*[216]

Dés lors, The Ugly American n'est pas ce qu'il prétend être : une critique sévère de la politique étrangère des Etats-Unis. On pourrait même dire que derrière ces critiques se cache un besoin de montrer que la cause est loin d'être perdue en Asie du Sud-est. Si certains Américains, par leur ignorance, vont à contre courant des événements, en revanche, d'autres et ils sont nombreux, font le travail attendu d'eux pour que les thèses du ''monde libre'' et du ''développement'' soient entendues. La démarche de William Lederer et de Eugene Burdick devient alors selon les termes de John Hellmann comme'' *a purgative ritual of self-criticism and warning*[217]

> *Actually, the state in which we find ourselves is far*
> *from hopeless. We have the material, and above all*
> *the human resources, to change our methods and*
> *to win. It is not the fault of the government or*
> *its leaders or any political party that we have acted*
> *as we have. It is the temper of the whole nation. If*
> *knowledge of the problem becomes widespread*
> *and if enthusiasm of the people can be aroused,*

216 Eugene Burdick and William Lederer, The Ugly American, op. cit.pp275-6.

217 John Hellmann, American Myth and the Legacy of Vietnam, op cit. p.19.

then we can succeed.[218]

Il n'est donc pas surprenant que le sénateur John F. Kennedy soit acquis à la démarche de Lederer et de Burdick et pour le prouver, il ira jusqu'à faire distribuer des exemplaires du livre à ses pairs. Le livre de Lederer et Birdick sera cité pendant la campagne électorale de 1960. En outre, à son arrivée à la Maison Blanche, John Fitzgerald Kennedy prendra un certain nombre de mesures dont la création du Corps de la Paix, l'envoi des Forces Spéciales en Asie et l'utilisation des stratégies de contre-guérilla à la lumière des recommandations contenues dans cet ouvrage.

Le succès de *The Ugly American*, paru en séries dans le Saturday Evening Post en automne 1958, vient de ce que ce roman fait des mises en garde au peuple américain et parle des réussites de l'Union soviétique qui, en 1957, a lancé Spoutnik. Ce roman est reproduit vingt fois. Il est resté sur la liste des best-sellers pendant 78 semaines, ce qui constitue un record, il fut porté à l'écran par Hollywood en 1962. Le sénateur J. William Fulbright, par contre, a trouvé ce roman peu documenté par rapport au conflit et loin des réalités de la politique étrangère américaine.

Dans la typologie des personnages présentés dans ce roman de Lederer et de Burdick, il est important de signaler la reprise du titre de l'œuvre au chapitre 17. Passage important, ''the Ugly American'' raconte l'expérience de Homer Atkins, ingénieur dont la mission est d'étudier la possibilité de construire des ponts et des routes au Vietnam. L'idée de ''Ugly'' qui apparaît dans le titre trouve explication dans les mains calleuses de Atkins, des mains faites pour le travail manuel, par conséquent pratiques contrairement à celles, molles, des conseillers- théoriciens. Ce point donne un sens positif à l'épithète ''Ugly''. Toutefois, la discussion entre Atkins et un responsable vietnamien est révélatrice du malaise des Américains et de la lucidité de certaines autorités vietnamiennes :

''*Mr, Atkins, Ithink the decision about whether we*

need dams and highways is a political decision

which we must make for ourselves''[219]

Alden Pyle, appelé ''The Quiet American'' dans le roman du même nom, a des idées généreuses et pense que l'Amérique est détentrice d'une technologie et d'un savoir-faire qu'il faudra faire adopter par les autres. Homer Atkins, '' The Ugly American'', a une perception tout à fait différente de l'aide qu'il faudra apporter à ces pays. Il dira à ce propos''

… Whenever you give a man something for nothing

---

218 Eugene Burdick and William Lederer, *The Ugly American*, op. cit.p.284.

219 Eugene Burdick and William Lederer, *The Ugly American*, op. cit.p.207

the first person he comes to dislike is you. If the

pump is going to work at all, it has to be their

pump, not mine[220]

C’est ainsi qu’il mettra en marche, de concert avec les populations elles-mêmes, une machine à puiser de l’eau. Dans le même ordre d’idées, le colonel Hillandale dans the Ugly American, inspiré de Edward Lansdale qui, semble-t-il, a permis à Graham Greene de trouver les traits du personnage de Alden Pyle, est intéressant dans la ré-écriture de l’histoire de Greene. Il faut souligner que The Ugly American reprend le même personnage mais le présente dans un sens plus positif. En effet, le colonel Hillandale a appris à lire dans les mains et à faire du tarot. En bon stratège, il sait combien de Sarkhanais croient à cette science. Il lit dans les mains des autorités et de cette manière tente de les influencer pour faire aboutir la cause qu’il défend, celle de la collaboration avec l’Amérique. Cependant, Hillandale et Atkins évoluent à l’intérieur d’une machine administrative incompétente. Les conflits avec leurs propres compatriotes mettent fin à leurs actions ou à leurs projets qui, terme, auraient pu assurer de bons rapports avec les populations locales. Ainsi, *The Ugly American* oppose deux types d’agents américains : les professionnels de la diplomatie que l’on rencontre dans les ambassades et à certains endroits de la ville et les missionnaires de la coopération qui fréquentent les campagnes et s’évertuent à gagner la sympathie des populations locales. La converse autour du roman de Graham Greene s’est intensifiée en 1958 quand The Quiet American fut porté à l’écran par Joseph L. Mankiewicz. Les changements importants apportés à l’histoire trahissent les intentions de Greene et déplacent le centre d’intérêt du livre. L’anti-américanisme du roman donne lieu dans le film à un anti-communisme. Dans le film, Pyle travaille pour ‘’Friends For Free Asia’’, une organisation humanitaire, tandis que le roman ne laisse pas douter des rapports de Pyle avec la C. I. A. Les références à *Othello* dans le film favorisent l’interprétation du récit comme une histoire de jalousie et créent des ressemblances entre le personnage de Fowler et celui de Iago, le démon du récit dans Othello. La réception du film a été très bonne. A ce propos, Edward Lansdale et Ngo Dinh Diem ont exprimé leur satisfaction comme il ressort de cette lettre de Lansdale datée du 28 octobre 1957.

Dear President ngo Diem :

Just a little note to tell you that I have seen the

motion picture, ‘’The Quiet American’’, and that I

feel it will help win more friends for you and

Vietnam in many places in the world where it is

220 Eugene Burdick and William Lederer, *The Ugly American*, op. cit.p.216

shown. When I first mentioned this motion picture

to you last year. I had read Mr. Mankiewcz's

''treatment'' of the story and had thought it an

excellent change from Mr. Greene's novel of

despair.[221]

Graham Greene, quant à lui, ne cachera pas sa déception et appellera le film réalisé par Mankiewicz '*'a complete travesty''*[222]*.* Il ajoutera que*:*

''That film was a real piece of political dishonesty.

The film makes the American very wise and the

Englishman completely the fool of the communists.

And the casting was appalling. The Vietnamese

girl Phuong was playing by an Italian''[223]*.*

La controverse autour du roman de Greene procède aussi de la confusion assez fréquente faite entre le narrateur et l'auteur. Racontée à la première personne du singulier, l'histoire offre beaucoup d'intersections avec l'histoire personnelle de Graham Greene. La profession de Fowler, sa nationalité et certainement beaucoup de points de vue dégagés, cadrent bien avec Greene. La réception du livre a tenu compte de cette situation si bien que beaucoup d'Américains ont plutôt perçu le point de vue personnel du britannique sur une question qui ne laisse pas ce dernier géopolitiquement indifférent. Ce que certains avaient soupçonné comme un anti-américanisme voilé chez Greene éclate alors au grand jour par le traitement qu'il fait de ce fonctionnaire américain. Il faut signaler, en outre, que même en Europe où l'œuvre a été examinée sous l'angle purement littéraire, sa réception n'a pas été des plus enthousiastes.

Si le roman de Greene doit être lu comme une œuvre prophétique sur les risques d'enlisement des Etats-Unis en Indochine, alors, il est possible de dire que rétrospectivement le temps a donné raison à Greene. Ce qui explique qu'aujourd'hui, au plan de la représentation de la Guerre, *The Quiet American* tient une place importante. Plusieurs spécialistes le considèrent comme le premier roman qui campe le conflit américano-vietnamien. John Hellmann, Philip Beidler et Philip H. Melling lui accordent un intérêt particulier dans leurs analyses de la représentation de la Guerre. Graham Greene rappelle

221 Edward Geary Lansdale, '*'Two Letters''* in *The Quiet American,* op, cit. p.307

222 Cite par Christopher hawtree; *Case of The Quiet American''*; in ibidem: p. 312

223 Ibidem p. 312

Saint-John Hector de Crèvecœur[224] et Alexis de Tocqueville[225], ces voix extérieures qui, par leurs écrits, ont fait connaître l'Amérique. La représentation de la Guerre du Vietnam comme un élément de l'histoire américaine justifie en même temps l'insertion de cette œuvre dans l'étude Fowler rappelle à bien des égards Frederick Henry[226], le personnage principal dans *A Farewell To Arms* d'Ernest Hemingway. Le détachement de Fowler par rapport au drame qui se joue autour de lui, les scènes sensuelles et les beuveries dans un contexte de guerre sont autant d'éléments de distanciation des personnages par rapport à l'expérience et rappellent Frederick Henry au front en Italie, pendant la Première Guerre Mondiale. Par ailleurs, la Gauche américaine perçoit *The Quiet American* comme le signe manifeste du dérèglement de la machine administrative aux Etats-Unis laquelle aurait pu éviter le conflit si le message que ce roman contenait avait été décrypté et les correctifs nécessaires apportés. *The Ugly American***,** quant à lui, reste dans le continuum de l'optimisme américain, celui-là qui sous-entend son élan impérialiste, c'est-à-dire le désir pour les Américains d'assimiler le peuple vietnamien qui partagerait leurs rêves comme dans ce passage : ''*that peasants did sit in their huts and dream American dreams* ''[227]. Il réécrit *The Quiet American* en l'adaptant à la vision américaine de ce qui pourrait être le comportement de ses citoyens en Asie du Sud-est. Cependant, la réalité se présente autrement. Il suffit de lire le roman de M. J. Bosse, *The Journey of Tao Kim Nam*, pour se rendre compte de l'état de dégradation de rapports entre les Américains et leurs alliés, les Vietnamiens du Sud. Ce roman fait le portrait d'un jeune Vietnamien qui décide de quitter le Nord pour le Sud. L'auteur met l'accent sur la prise de conscience du caractère aliénant de la propagande des communistes. La perte de la liberté pousse le personnage principal à aller au Sud en traversant le Vietnam dans toute sa longueur. Cependant, quand il arrive au Sud, il est surpris de constater que la corruption et la malhonnêteté se sont emparées de la société sud-vietnamienne.

---

224 Michel Guillaume Jean de Crèvecœur (1735-1813) : un Français qui prit le nom de S. Hector St. John de Crèvecœur et fit connaître l'Amérique et l'Américain dans son ouvrage *Letter From An American Farmer* dans lequel il compare les institutions américaines et européennes.

225 Alexis de Tocqueville (1805-1859), homme politique français qui a longtemps séjourné aux Etats-Unis. Il est l'auteur du célèbre ouvrage *De la Démocratie En Amérique***.**

226 L'atmosphère dans laquelle évolue Beaupré de même que ses attitudes par rapport aux enjeux de la guerre rappellent le roman d'Ernest Hemingway *A Farewell To Arms* dans lequel Frederick Henry adopte une position de détachement alors qu'il sert comme ambulancier dans une unité en Italie. Il ne se sentira concerné que quand il sera touché par les éclats d'un obus.

227 Jonathan Nashel, ''*Lansdale and Greene''*, *in The Quiet American*, op, cit; p. 318

2-1-2- Les Romans de la deuxième controverse : The Green Berets et One Very Hot Day

Il est indéniable que les romans de la première controverse ont influencé les politiques, notamment celles élaborées par John F. Kennedy dans les années 1961-1962. Présidant la cérémonie de fin de formation à l'Académie militaire de West Point en 1962, John Kennedy dit à propos de la Guerre au Vietnam :

''This is another type of war, new in its intensity,
ancient in its origins-war, by guerillas,
subversives, insurgents, assassins, war by ambush
instead of by infiltration instead of
aggression, seeking victory by eroding and
exhausting the enemy instead of engaging him. It
requires-in those situations where we must
encounter it a whole new king of strategy, a
wholly different kind of force, and therefore, a new
and wholly different kind of military training.''[228]

Les Forces Spéciales sont alors la réponse adéquate à la situation du Vietnam du fait des changements constatés dans la conduite de la guerre. La guerre insurrectionnelle a besoin, pour être efficace, de l'appui des populations. Le colonel Charles M. Simpson, autour de *Inside The Green Berets*, ouvrage paru en 1983, dégagea six principes de Mao Tse Toung et Lin Piao qui ont fait la force de l'Armée Rouge :

- There shall be no confiscations whatever from the peasantry.
- If you borrow, return it
- Replace all articles you damage.
- Per for everything you purchase.
- Be honest in all transactions with the peasants

228 Cité par le Général William P. Yarborough dans l'avant-propos de Inside The green Berets, *The First thirty years* : *A History of the U. S Army Special Forces*, de Charles M. Simpson II, Novato, CA: Presidio Press, 1983, p.x

- Be courteous and polite to the people and help them when you can.[229]

Le respect de ces principes a assuré la victoire de l'Armée Rouge face à l'arrogance et au mépris que Chiang Kai-Shek affiche à l'endroit de la paysannerie. Ainsi, la force qu'il faut pour défendre les intérêts américains doit quitter les villes pour les villages. Elle doit, pour avoir la population avec elle, aller vers les préoccupations de celle-ci. Les ''Bérets Verts'' ont constitué la force sur laquelle les Etats-Unis comptent pour mettre un terme aux actions de guérilla des groupes favorables à la réunification du Vietnam. Concernant le nom donné à ces unités des Forces Spéciales américaines et rendu célèbre par les media, il faut dire que l'appellation ''Bérets Verts'' fait référence à la coiffure des soldats. Les premiers conseillers militaires ont porté le béret mais pour une période très courte. Il faudra attendre la visite du Président John F. Kennedy à Fort Bragg en Caroline du Nord pour voir le Colonel William P. Yarborough et son unité arborer le béret. La tenue fait son effet. A son retour à Washington, Kennedy fait du béret le symbole de l'excellence, la marque de distinction et le sceau du courage. C'est ainsi que la couleur du béret, la forme, l'insigne, tout sera fait pour donner plus de force à ce symbole et à ceux qui ont le privilège de le porter. Le capitaine Roger Donlon[230] reçoit la médaille d'honneur pour son comportement héroïque et ses qualités de chef dans la défense du camp des Forces Spéciales appelé Nam Dong. *The Green Berets*[231] de Robin Moore, paru sous la forme d'un reportage d'activités des Bérets Verts, donne un nouvel éclairage sur les hommes qui composent ces unités. L'histoire personnelle de Robin Moore joue un rôle important dans l'écriture de ce roman. Moore, un spécialiste de la publicité, est déjà l'auteur de *The Devil To Pay* sur le thème de la guérilla dans les Caraïbes.

Paru en 1965, *The Green Berets* est un mélange de faits et de fiction. Il comprend neuf chapitres, avec un prologue et un épilogue. Dès le prologue, Robin Moore précise le caractère réaliste de son reportage. Il s'agit d'une étude menée de l'intérieur puisque lui-même a subi la formation qui lui confère la compétence de parler de la force. Les deux premières phrases qui ouvrent l'étude traduisent le souci de Robin Moore d'ancrer son histoire dans la réalité et la quotidienneté des activités des Forces Spéciales :

The Green Berets is a book of truth, I planned and
researched it originally to be an account
presenting, through a series of actual incidents, an
inside informed view of the almost unknown

229 Cité par le General William P. Yarborough , *Inside the Green Berets, op, cit*; p.x1

230 Le capitaine Roger Donlon, bien que gravement blessé au ventre, à l'épaule, à la jambe et au visage, resta sur le terrain pendant au moins cinq heures assurant, avec les quelques survivants à l'attaque Viet Cong, la défense du camp.

231 Robin Moore, *The Green Berets, New York: Crown publishers, 1965*.

marvelous undercover work of our Special Forces

in Vietnam and countries around the world.[232]

Il ajoute que les points qui relèvent de la fiction n'ont d'autre effet que de renforcer la réalité des faits puisque la fiction, selon Robin Moore, informe la réalité. Son narrateur qui est certainement lui-même, insiste par une interpellation du lecteur sur la véracité des situations qui vont être décrites :

You will find in these pages many things that you

will find hard to believe. Believe them. They

happened his way.[233]

Le prologue met l'accent sur l'historique des Forces Spéciales, les étapes de la formation et la composition des unités. Il s'agit d'unités restreintes de douze hommes chacune dont dix sous-officiers sont responsable de la conduite des opérations tandis que les sous-officiers, hautement spécialisés dans les techniques de combat, de communication, de mines, de franchissements, d'explosifs, d'opérations de survie, de soins médicaux et de la recherche de renseignements, constituent l'ossature de chaque unité. D'ailleurs, il arrive souvent que les sous-officiers soient chargés, sur le terrain, de la formation des officiers. Le roman décrit les Forces spéciales au Vietnam à partir du 6 janvier 1964, date de leur arrivée pour un séjour qui doit durer six mois. Sur le plan politique, une junte militaire dirigée par le Général Duong Van Minh est au pouvoir depuis l'assassinat de Ngo Dinh Diem en 1963.

Les neuf chapitres, sans lien apparent, permettent cependant d'avoir une idée du cadre dans lequel évoluent les Forces Spéciales dans leur mission d'encadrement militaire, civique et idéologique des unités civiles du Sud-Vietnam infiltrées par les cadres du Viet Minh et appuyées par les Viet Cong. L'auteur fait ressortir la mission à la fois de guérilla et de contre guérilla de son unité. Ces méthodes de lutte ayant été celles des forces révolutionnaires, l'auteur trouve naturellement le lien en précisant ceci :

The wars the communists call ''wars of liberation'' will

be fought by dedicated soldiers like the men of Special

forces under conditions similar to those described in this book[234]

Dans le premier tableau du roman, Moore décrit avec précision l'enthousiasme des soldats des Forces Spéciales servant leur pays. Les portraits qui apparaissent font rarement

232 Robin Moore, The Green Berets, op. cit; p.1

233 Robin Moore, The Green Berets, op. cit; p.1

234 Robin Moore, The Green Berets, op. cit; p.14

état des réflexions des personnages sur l'environnement, encore moins de la portée de leurs actions sur un territoire étranger. Par contre, leur préoccupation est de reconstituer les grands mythes américains de l'Ouest. Dans le premier chapitre, Moore précise que leur quartier général ''*looks exactly like a fort out of the old West''*[235]*.* Le chapitre est construit autour du capitaine Sven Kornie et de son unité. Ce capitaine est le héros archétype de Robin Moore par sa description physique, ses attachements familiaux, le peu d'intérêt qu'il accorde à la carrière et sa dévotion aux Forces Spéciales :

> *He had no career to sacrifice; he had no desire to*
>
> *rise from operational to supervisory levels. And*
>
> *not the least of his assets, he was unmarried and*
>
> *had no attachments to anyone or anything in th*
>
> *e world beyond Special Forces.*[236]

Le capitaine Kornie est d'origine finlandaise. Naturalisé américain, il a combattu pendant la Deuxième Guerre mondiale et reste marqué par son expérience. Son physique et ses exploits lui donnent une place de choix dans le panthéon des Forces Spéciales. Moore le décrit comme un homme exceptionnel :

> *He killed a German civilian he knew to be a*
>
> *Russian agent with a single punch''.*[237]

IL ajoute:

> *In a bar room brawl in Germany in 1955, Kornie*
>
> *and some of his obstreperous GI companions had*
>
> *committed the usual disastrous error of tangling*
>
> *with several soldiers wearing green berets with*
>
> *silver Trojan horse insignias on them. The blue*
>
> *eyed Nordic giant, after decking twice his weight*

---

235 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.17

236 Ibidem, p. 23

237 Ibidem; p.23

in berets, finally agreed to a truce.[238]

Moore confirme son admiration quand il conclut que Kornie ''*was the ideal Special Forces''*[239]. En outre, par un jeu de contrastes, Moore fasit ressortir les points saillants de cette force de la nature. Kornie est opposé au colonel Train est un militaire idéaliste qui croit *à la neutralité du commandement. Le colonel Train est un militaire idéaliste qui croit à la neutralité du soldat sur les questions politiques. IL dira à cet égard: "*we try to keep out of politics''[240]. Il est respectueux des textes réglementaires et des principes de la guerre conventionnelle. Devant le comportement de Kornie, il s'écrie:

> ''*Do you think this hat gives you some kind of*
>
> *special license to go off on you own, conduct*
>
> *operations that may endanger the peace of the*
>
> *world?''*[241]

Le colonel Train croit à la neutralité du Cambodge et du Laos et demande à Kornie de faire attention aux différences physiques. Les vietnamiens avec leurs petits pieds ont du mal à suivre le rythme de Kornie. En outre, les facteurs liés à la superstition qui peuvent être importants pour le vietnamien, n'ont aucune prise sur Kornie :

> ''The *VC fight better when they know they're going*
>
> *to get a funeral and a nice wood box if they're*
>
> *killed''.*[242]

L'intérêt accordé à la description des traits physiques de Kornie est le signe d'un motif double, c'est-à-dire la reconnaissance d'une supériorité raciale et la spécificité des Forces Spéciales. Les termes ''blue-eyed Nordic giant''[243], ''all-Viking A team'' s'appliquent aux Américains d'origine anglo-saxonne qui prétendent représenter le groupe le plus authentique

---

238 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.22

239 Ibidem, p. 23

240 Ibidem, p.21

241 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.50

242 Ibidem. P. 26

243 En raison de l'importance du groupe des Américains blancs d'origine anglo-saxonne, un certain nombre de clichés sont retenus pour donner des canons officiels de beauté aux Etats-Unis. Le type nordique et les yeux bleux correspondent aux traits de l'Américain de cette origine. Il est courant d'entendre dire qu'aux Etats-Unis, le pouvoir est exercé par et au bénéfice du W.A.S.P. ; c'est-à-dire, les blancs d'origine anglo-saxonne et de religion protestante. Ce point de vue paraît peut être un peu exagéré mais recouvre tout de même une certaine réalité dans la pratique sociale américaine.

de l’Amérique contemporaine. Il n’est donc pas étonnant que l’imagerie populaire retienne ces traits dans la projection des canons de beauté aux Etats-Unis. Par ailleurs, le refus de Kornie de se conformer aux techniques de l’armée régulière place les Forces Spéciales, que Kornie représente de manière archétypique, sur un point de rupture avec les traditions militaires connues jusqu’ici, consacrant dans la perspective de Robin Moore la spécificité de cette unité. Dans ce même cadre, exercer le droit de poursuite dans des Etats considérés en dehors du conflit est strictement interdit. Kornie ne respecte pas cette consigne. En effet, il est un adepte de la guérilla et de la contre-guérilla. Ce qui nécessite de sa part une bonne compréhension des enjeux politiques et une connaissance des forces en présence pour tirer le meilleur parti des situations. Il ne cache pas son mépris pour les ‘’fall guys’’. Il ne croit pas à la machine administrative militaire. Il croit par contre aux réalités du terrain. Robin Moore joue aussi sur un second contraste : Kornie et les Vietnamiens. Ce contraste s’exprime par un certain nombre d’idées dont l’issue du combat, donnant une double victoire à Kornie. Il remporte le combat contre les Viet Cong malgré la traîtrise des Vietnamiens et gagne le colonel Train à sa tactique ‘’non conventionnelle’’.

Les chapitres deux, trois et quatre mettent l’accent sur les sous-officiers et les problèmes entre les Vietnamiens et les Américains qui les encadrent. Dans le deuxième chapitre, la scène se déplace à Nha Trang où se trouve l’Ecole d’Aviation de la République du Vietnam. Le conflit entre Américains et Vietnamiens qui apparaît sous la forme d’un mépris culturel que les premiers affichent à l’endroit des seconds, est aussi très visible dans le nom que les Américains donnent aux Forces Spéciales vietnamiennes puisque l’unité encadrée reçoit la même structuration que l’unité qui encadre. C’est ainsi que le L.L.D.B qui signifie « Luc-Luong Dac-Biet » prend une autre signification ‘’Lousy Little Dirty Bug’’ pour dire ‘’Vietnamien’’. Le deuxième chapitre présente une action conjointe entre militaires américains et vietnamiens. Le lieutenant Chi de l’unité vietnamienne expose son plan pour une embuscade contre une force Viet Cong. L’opération est menée avec peu d’initiative laissée à la partie américaine. L’embuscade se termine par une erreur monumentale qui aboutit à la blessure du capitaine Pickins et du sergent Hanks, tous deux des Forces Spéciales. En fait, le feu provenant des lignes amies témoigne du manque de coordination, plus exactement du manque de confiance entre Américains et vietnamiens. Le chapitre met également en évidence la corruption des soldats vietnamiens. Ceux-ci essaient de se faire payer deux fois. En outre, le lieutenant Chi perçoit le salaire des déserteurs de son unité pour lui-même. Le troisième chapitre ‘’The Cao-Dai Pagoda’’ expose un certain nombre de questions liées à la religion et à la politique. Le capitaine Dewart devait dire à ce propos:

‘’It’s a goddamned tragedy if we’re going to let

religion and politics lose us big hunks of this war’’[244]

244 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.92

L'unité des Forces Spéciales dans ce chapitre s'est installée sur l'emplacement d'un ancien temple bouddhiste Cao Dai. Cette situation est à l'origine des frustrations des populations locales comme dans le cas qui suit :

> *''they say VC have more respect for religion than*
>
> *Americans who helped ex-President Diem burn*
>
> *pagodas and who even now store the materials for*
>
> *war in a sacred Cao-Dai temple''*[245]

Sur un autre plan, le capitaine Dewart pose le problème de la sécurité devant la difficulté de faire la différence entre les Vietnamiens, alliés des Américains et les VietCong, leurs ennemis. La visite du temple par des vietnamiens se réclamant de la secte Cao-Dai est un moment de confusion pour le capitaine Dewart :

> *''What kind of war are we supposed to be fighting*
>
> *when we invite the enemy in to look the plan over*
>
> *before they attack''.*[246]

Le quatrième chapitre traite des renseignements. Le sergent Ossidian des Forces Spéciales, spécialiste des renseignements est présenté dans un certain nombre de situations où il essaie de susciter des sentiments hostiles à l'endroit des Viet Cong. Tang était un agent Viet Cong qui a renoncé à travailler du fait de la cruauté des méthodes Viet Cong :

> *Tang was not a bloodthirsty type, however, and the*
>
> *had been revolted at the VC terrorist tactiecs in*
>
> *which he had participated. The day he found*
>
> *himself dragging pregnant women into the town*
>
> *square where their stomachs were slit open and*
>
> *the fetuses pulled out, his sensibilities were so*
>
> *outraged he knew he could no longer be part of the*
>
> *communist organization.*[247]

245 Ibidem. P. 94

246 Ibidem. P.92

247 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.105

Ossidian s’est également évertué à montrer la cruauté des Viet Cong à Co Binh va changer de point de vue sur son organisation après avoir pris connaissance du meurtre des membres de sa famille. Elle sera d’ailleurs utilisée dans un plan devant permettre la capture du colonel Ling des forces Viet Cong auprès de qui elle acceptera de vivre et se donner au colonel comme une prostituée tout cela pour venger ses parents. Dans ce chapitre, le narrateur note la projection d’un film Western au cours duquel les spectateurs, des membres de l’unité irrégulière vietnamienne se sont identifiés aux ‘’cow-boys’’ et ont associé les Indiens aux VC. Ces sentiments hostiles sont en fait le jeu des soldats américains qui cherchent par tous les moyens à arrêter l’impact de la propagande de l’ennemi. Ce volet d’éducation par la propagande revêt un caractère tout particulier au regard des méthodes mises en œuvre de part et d’autre.

Le cinquième chapitre intitulé ‘’Coup de grâce’’, présente le cadre de la ville, lieu de corruption, de dégénérescence des valeurs et de relations éphémères. C’est dans la ville aussi qu’on rencontre un type particulier de guérilla aussi meurtrier que celui en cours dans les campagnes. Les officiers vietnamiens sont peints dans leur brutalité. L’ambiance générale est celle dans laquelle règne l’incompréhension entre les soldats américains et les Vietnamiens. Il faut ajouter à tout cela la découverte dans le rang des unités vietnamiennes. Il faut ajouter à tout cela la découverte dans le rang des unités vietnamiennes des Français qui participent effectivement aux combats comme dans le cas de Huyot. Le chapitre aborde aussi le problème de la neutralité du Laos à travers l’expérience du chef de corps de l’unité américaine. En effet, le commandant Friz Scharne, le chef de l’unité des Forces Spéciales, un émigré et ancien des jeunesses hitlériennes, décide de tuer le Français, Huyot. Le Français apparaît ici comme le symbole d’une puissance déchue qui ne trouve rien d’autre que de compromettre les chances de réussite de la politique américaine. Huyot, le propriétaire du ranch parle des techniques anachroniques utilisées par l’armée française pour combattre les Viet Minh en soulignant que seule la guerre non conventionnelle pouvait venir à bout de l’ennemi.

> ‘’*We could have won our war here instead of losing*
>
> *it in 1954. But our generals and colonels were all*
>
> *conventional soldiers, unsuited to this war in*
>
> *Vietnam. Our St. Cyr War Academy leaders*
>
> *refused to accept this war was different from what*
>
> *they were taught. They knew little of guerrilla*
>
> *tactics and had no concept of how the jungle*

fighter thinks.[248]

Huyot en profite pour donner un avis sur la guerre engagée par les Etats-Unis :

> *''I said the Americans could win [….] Oui, but*
>
> *are making our mistakes all over again in some*
>
> *ways. And to cap the climax you do not even have*
>
> *control of the fighting troops […]you straight-*
>
> *leg colonels and generals will be your downfall*
>
> *here too''*[249]

Huyot évoquera avec beaucoup d'à propos certains problèmes de l'engagement des Américains au *Vietnam :*

> *''Why do you Americans risk your lives twelve*
>
> *thousand miles from home for these people who*
>
> *steal most of what you give them and are afraid to*
>
> *fight for their own country?''*[250]

Par ailleurs, il est intéressant de noter que la situation précédant la mort de Huyot reprend l'analyse des relations entre les personnages et les pays qu'ils représentent. La France se trouve naturellement dans l'attitude de Huyot dont le raffinement est perçu comme un défaut face à la tactique adoptée par les Viet Minh. Les Etats-Unis apparaissent dans le comportement de l'officier des Forces Spéciales séduisant la fiancée de Huyot par son physique et sa brutalité. La fiancée symbolise le Vietnam en raison du lien historique avec la France et l'attrait que la nouvelle puissance a exercé sur lui. Suivant les traditions de l'Ouest américain, Huyot sera tué dans un combat qui a l'allure d'un duel comme dans un film Western. Le chauvinisme de Scharne qui explique la mort du Français trouve aussi son illustration dans cette confidence qu'il fait au narrateur :

> *''But I must say one thing to you our government*
>
> *of the United States may not be the best possible*
>
> *government. But it is still the best government the*

248 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.146

249 Ibidem, p.146

250 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.149

world has ever known in its history''[251]

Les sixième, septième et huitième chapitres ''Home to Nanette'', ''Fourteen Vc Pow's'' et ''The Immodest Mr Pomfret'' reprennent la question du Laos dont la neutralité a été décidée par la Conférence de Genève en octobre 1962, celle de certaines tribus montagnardes du Vietnam et l'histoire de Pomfret, sur son lit d'hôpital, paralysé par une blessure. Dans ce nouveau cadre, on voit évoluer Bernard Arklin, un officier solidaire des Forces Spéciales qui retourne au Laos dans une tribu : les Meo que son unité a entraînés. Arklin arrive parmi ces populations dans la jungle et retrouve l'esprit de collaboration et d'entente comme lors de son premier passage. Ce chapitre met un accent particulier sur l'insertion du commandant Arklin dans la communauté Meo, notamment par la pratique de la polygamie et l'adoption de leurs méthodes de lutte. Le septième chapitre présente le capitaine Vic Locke dans la tribu des Bru. Le portrait fait des montagnards, que les Vietnamiens appellent par mépris ''mois'' c'est-à-dire ''sauvages'' est l'illustration de l'opposition entre les Français du chapitre précédent et les Vietnamiens, la campagne et la ville, du contraste entre la civilisation et la barbarie. Les montagnards sont des gens intuitifs et primitifs mais généreux et loyaux. Ils s'adonnent à des cérémonies bruyantes et dangereuses. Ils sont présentés comme des victimes d'une société hiérarchisée. Sur le plan stratégique cependant, les informations ne laissent pas de doute que les communistes vietnamiens, aidés par les Chinois, sont en train de se préparer à la guerre malgré le calme qui semble prévaloir :

''*Things are pretty quiet in Laos except for the Viet*

Cong coming down their Ho Chi Minh trail along

the Vietnam border''[252]

Le septième chapitre met en évidence l'inadaptation de certains principes dans la politique américaine. Les raisons de ces incohérences doivent être trouvées chez les Vietnamiens eux-mêmes :

''How are we supposed to win over these people

for this government when its representatives

treat them this way.''[253]

A titre d'exemple, on présente une femme qui a perdu son enfant à l'accouchement. On se rend compte qu'il est impossible de lui venir en aide car elle est une campagnarde alors que le règlement ne prévoit de transporter les nationaux que s'ils sont acquis à la cause, c'est-à-dire s'ils appartiennent au groupe des Viet Cong. Ce chapitre permet de saisir les limites du

251 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.140

252 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.178

253 Ibidem, p. 228

volet civique et social que les Américains veulent instituer au Vietnam. Le sous-officier observateur Promfret, un Australien peu expérimenté appartenant au corps médical, vit chez les montagnards, à l'instar d'Arklin, dans une unité commandée par le capitaine Tom Harvey. Il est blessé à la jambe par un piège constitué de lances au bout desquelles les Viet Cong avaient mis, comme poison, des excréments humains. Le béret vert laissé par Harvey devient un objet de réconfort pour Pomfret puisqu'il est désormais incapable de marcher après sa blessure.

Le neuvième et dernier chapitre présente une opération de contre-guérilla mettant en œuvre toutes les techniques et tactiques spécifiques aux Forces spéciales. Cette force conjointe est dirigée par le capitaine Jesse Deporta, un Américain d'origine philippine. En effet, il s'agit d'attaquer Hang Mang par des actions de sabotage des installations électriques, surtout celles qui relient le Vietnam à la Chine et à l'Union soviétique. Cette action, menée dans la plus grande discrétion, a des objectifs stratégiques car en attaquant les centres industriels, l'on paralyse l'économie et par voie de conséquence, Ho Chi Minh sera obligé de négocier. L'opération dont le nom de code est ''Falling Rain'' est une infiltration de cinquante à cent éléments de guérilla dans une localité communiste du Nord-Vietnam. L'objectif stratégique est d'imposer une guerre limitée dans le temps, ce qui est une préoccupation majeure des autorités américaines. Les Vietnamiens, combattant chez eux, bénéficient de la proximité de leurs bases pour le ravitaillement logistique des troupes contrairement aux distances énormes que les unités américaines doivent effectuer avant d'arriver sur le théâtre des opérations. Il en résulte pour les Américains une psychose réelle du temps. En combattant les communistes chez eux sous la forme d'une insurrection, le but visé est celui d'une confrontation rapide qui, naturellement, devra tourner à l'avantage des Américains en raison de leur armement. Ce type de lutte que le titre du chapitre ''Hit'Em Where they Live'' exprime clairement les intentions. Il a d'ailleurs été souvent utilisé par les Etats-Unis dans le cadre de la guerre froide. La prédominance d'éléments vietnamiens et la tenue des unités vietnamiennes adoptée même par les soldats américains sont une diversion de taille pour que le conflit reste entre diverses forces du même pays. L'utilisation des abréviations et d'une terminologie de combat participe du *decorum* puisqu'il s'agit d'une opération de guérilla. La référence aux unités se fait souvent par le biais des initiales de celles-ci, C pour Charlie par exemple pour désigner l'ennemi : le Viet Cong.

L'épilogue revient sur les figures déjà présentées pour enfin tirer une opinion générale sur l'ouvrage. Pour Robin Moore, l'aspect le plus important est la détermination des hommes appartenant à cette force et leur fidélité au credo contenu dans cette formule *''Never Give Up''*. Le succès remporté dans les différentes actions menées contre les Viet Cong est révélateur de l'efficacité de la force, même si de temps à autre, il est fait mention de la mauvaise administration des Américains et des difficultés de nouer un sérieux dialogue avec les unités locales. L'épilogue réaffirme la mission des Forces Spéciales qui est celle de défendre la liberté un peu partout dans le monde. Robin Moore termine son reportage sur

une formule qui fait l'apologie des Forces Spéciales dans le règlement du conflit vietnamien ou dans l'arrêt de l'expansion du communisme :

> *What the outcome in Vietnam will be is anybody's*
>
> *guess, but whatever happens, Special Forces men*
>
> *will continue to fight communism and make*
>
> *friends for America in the underdeveloped nations*
>
> *that are the targets of Communist expansion.*[254]

La parution en 1965 du roman *The Green Berets* prolonge le débat de récupération idéologique engagé depuis *The Ugly American* et qui, malheureusement, rend les Américains incapables de saisir les menaces et les enjeux de leur intervention. Le roman renforce la fascination que ces soldats exercent sur les jeunes. A ce propos, la réception de *The Green Berets* a été tellement enthousiaste que beaucoup de jeunes se sont rués dans les rangs de l'armée, espérant devenir des ''bérets verts''. Le recrutement est d'ailleurs suspendu tellement l'offre a excédé la demande. Le roman de Moore est tiré à 100.000 exemplaires de luxe dans la première période et se classe cinquième sur la listes des Best-sellers. Quand le roman est réimprimé en novembre 1965, cette fois-ci en livre de poche, plus de 1.200.000 exemplaires ont été vendus, ce qui constitue un record aux Etats-Unis. Le succès du roman de Robin Moore augmente quand, en 1968, John Wayne fait du roman, en le remaniant plus ou moins, un film. Auparavant, en 1966, la chanson interprétée par le médecin de l'unité, le sergent Barry Sadler, *''The Ballad of The Green Beret''* connait un succès sans précédent. L'intention de magnifier l'action des ''Bérets Verts'' est manifeste dans ces mots tirés de la chanson : « *Silver wings on my son's chest, mean he's one of America's best* »[255]. Cependant, cette publicité ''tapageuse'' sur les Forces Spéciales crée quelque ressentiment au sein de l'armée. Les soldats des unités régulières trouvent que cette publicité exagérée n'est pas justifiée. D'ailleurs, le chef d'Etat-major de l'Armée de Terre de l'époque, excédé par le comportement des ''Bérets Verts'', devient un des ennemis des Forces Spéciales.

Toutefois, *The Green Berets* reste une grande œuvre des années 60 malgré la concurrence de la télévision. Le message optimiste d'une guerre qui peut être gagnée à condition que les moyens appropriés soient employés reprend celui de William Lederer et Eugene Burdick mais constitue par la même occasion un obstacle à la bonne réception du roman de David Halberstam : *One Very Hot Day*[256] paru en janvier 1968. David halberstam est un journaliste qui a séjourné au Vietnam de 1962 à 1964 faisant des reportages pour *The New York Times.*

---

254 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; pp.340-341

255 Robin Moore, *The Green Berets*, op. cit; p.96

256 David Halberstam, *One Very Hot Day, New York: Warner Books*, 1984, (première date de parution 1967).

Sorti au moment où l'option ''Search and Destroy''[257] a fait beaucoup de victimes dans le rang des viet Cong et où l'opinion publique américaine a déjà pris le ton de la protestation, One Very Hot Day campe une période de l'administration de John F. Kennedy. Cette œuvre semble être, comme celle de Robin Moore, une réponse à la politique devant être mise en œuvre pour faire face à la menace tandis qu'un point de vue différent semble être celui de David Halberstam dont l'œuvre dégage une atmosphère d'essoufflement'' et de défaite inéluctable.

One Very Hot Day est, comme indique le titre, une journée de patrouille sur le delta du Mékong, sous une chaleur accablante. L'histoire, racontée en sept chapitres, présente le capitaine Beaupre, un vétéran de la Deuxième Guerre mondiale et de celle de Corée, dans une mission d'encadrement d'une unité sud-vietnamienne. Beaupré appartient à une unité de conseillers militaires américains distincte de celle des Forces Spéciales. Le roman décrit les rapports entre les officiers américains et leurs homologues vietnamiens au cours d'une journée sur le terrain. L'unité vietnamienne est commandée par le capitaine Dang secondé par le lieutement Thuong. L'encadrement américain comprend le capitaine Beaupré et le lieutenant Anderson. Beaupré n'aime pas les Vietnamiens mais se sent contraint d'être sympatique à l'endroit de son homologue, le capitaine Dang. Cependant, le lieutenant Anderson, un officier fraîchement sorti de l'Académie militaire de West Point, noue de très bonnes relations avec les Vietnamiens dont il parle d'ailleurs la langue. En dehors de quelques scènes sur l'officier noir Big William en compagnie de prostituées vietnamiennes, scènes au cours desquelles le narrateur rappelle, sous la forme de clichés, le comportement des soldats sénégalais en Indochine, l'essentiel du roman est axé sur la progression de la patrouille, les incidents survenus et les frustrations de Beaupré en particulier, tout au long du parcours.

One Very Hot Day est un examen de l'absurdité de l'engagement des Etats-Unis au Vietnam. Le sentiment de l'absurde apparaît dans le comportement des personnages, leur désillusion et les conditions dans lesquelles évoluent les éléments de la patrouille. Le capitaine Beaupré est présenté dès le début de l'histoire comme un officier qui souffre autant de méforme physique que de son manque d'intérêt pour les ambitions de son pays. L'attitude de Beaupre est celle de détachement comme si cette guerre ne le concernait pas :

> *He often did not feel so much like an adviser but*
> *rather a tourist in a foreign country. He was on a*
> *tour and he simply had more guides than most*

257 Période des forces terrestres marquee par des opérations d'envergure telles que ''*Rolling Thunder*''. (1965-1968).

tourists.[258]

Il avoue à Anderson qu'il est venu au Vietnam pour fuir sa femme. Il ne cherche aucune promotion dans cette guerre. On signale que Beaupre est devenu conseiller à défaut d'être un « *béret vert* ». En outre, sa présence au front ne se justifie que par la faute de ses supérieurs :

> *He would not save the war, he had no illusions there; and he had been offered a gentle way out by the colonel. He saw himself as a man without false pride, yet here he was walking where he did not want to walk in a war he didn't want to fight; he cursed his foolishness and his pride which had brought him here-[…]*[259]

Cette attitude se perçoit à un degré moindre chez le lieutenant Anderson présenté dans le roman comme l'officier sur lequel l'Amérique peut compter pour gagner la guerre. Aux yeux de Beaupré, Anderson représente l'ardeur du jeune officier fraîchement sorti de l'Académie militaire et qui croit encore à l'idéal de son alma mater : glory-duty-honor. En effet, le lieutenant Anderson est ambitieux et prend sa mission très au sérieux. Les embuscades sont pour lui l'occasion d'aller vers, outre sa propre promotion, la victoire de son pays. Il est sans doute ce que Beaupré a été lors des conflits précédents. Cependant, malgré cette foi en sa mission, Anderson connaît quelques moments de désillusion :

> *He had come with high expectations to Vietnam, and had been disappointed with the war, the Vietnamese themselves, with the colonel, and disappointed with Beaupre.*[260]

Le moral des soldats se dégrade de plus en plus sous l'effet de ce que le penseur militaire prussien, le Général Carl Von Clausewitz, appelle les ''frictions''. Par frictions, Clausewitz entend tout ce qui peut constituer une entrave à l'action militaire. La chaleur

258 David Halberstam, *One Very Hot Day*, op. cit. p. 28

259 David Halberstam, *One Very Hot Day*, op. cit. p. 74

260 Ibidem., p. 58

étouffante, les moustiques et la pluie, les sangsues sont autant d'impedimenta qui rendent l'expérience ou la progression insupportable, contribuant ainsi à l'atmosphère de folie comme dans le passage suivant :

He wondered if he could tell him all; that it was

not just helicopters, that it was everything new

about this war; helicopters, spotter dogs which

were guaranteed to find VC but were driven

insane by the heat and bit Americans instead.

Water purification people, psywar people, civilians

in military clothes, military in civilian clothes.

Words which said one thing and always meant

another.[261]

La chaleur apparaît dans tout le roman comme la difficulté majeure à laquelle les soldats américains doivent faire face. Beaupre en souffre atrocement comme il ressort de ce passage :

…he was numb with the heat, dizzy now and

desperately afraid of being sick. His uniform was

soaked, and his face was covered with sweat, a

mask, red on the surface, covered a thin layer of

his sweat, with dust and filth mixed in with it, and

his beard alive and vibrant in the dense lush

tropics of his face growing like a jungle plant.[262]

La fatigue vient s'ajouter à une situation déjà très confuse. Cette atmosphère de confusion se trouve renforcée par la nature de l'ennemi. Le contexte de guérilla constitue une difficulté supplémentaire, même pour le lieutenant Thuong :

..It was the price of this war of Vietnamese

---

261 David Halberstam, *One Very Hot Day*, op. cit. p. 73

262 David Halberstam, *One Very Hot Day*, op. cit. p. 144

against Vietnamese. The men on both sides, after

all, looked the same, even to other Vietnamese,

and it was not only impossible to tell in a man's

eyes what cause his heart was committed to.[263]

Cette situation entraîne des changements importants dans les attitudes. Dès le début du récit, Beaupre se rend compte des changements intervenus dans sa vision des choses. Il constate qu'il a perdu son enthousiasme même pour le plaisir qu'il prenait à voir Gregory Peck tuer les Allemands, ses ennemis de la Deuxième Guerre. Il faut également noter qu'on observe ces changements chez d'autres personnages du récit. Le lieutenant Thuong partage les mêmes sentiments de lassitude surtout dans cette scène où il relâche un vieillard, soupçonné d'être un VC :

Thuong wondered what small percentage of the

truth this old man was telling. Perhaps 20 percent,

perhaps not even that. But in this country what was

the truth any more, could you find it, and if you

did, did it matter?[264]

L'absurdité de la guerre est rendue plus évidente par la mort du Lieutenant Anderson et celle de Big William, les seuls à afficher un air enthousiaste face aux tâches qui leur sont confiées. L'absence de repères précis est, entre autres, une source de profonde détresse chez le capitaine Beaupré :

Now he was becoming frightened again, aware of

his age and the senselessness of the war not the

killing but the endless walking each day and the

returning to My Tho with nothing done, nothing

seen, nothing accomplished, nothing changed, jus

t hiking each day with death, taking chances for so

little, wondering if he were going to be sold out,

263 Ibidem, p. 178

264 David Halberstam, *One Very Hot Day*, op, cit. p. 80

wondering whom you could trust.[265]

Le sentiment de l'absurde est à son paroxysme dans cette comparaison de la guerre du Vietnam à celle de Corée :

But compared to this country, Korea was simple:

here you began with distrust: you assumed it about

everything, even things you thought you knew.

Even the Americans seemed different to him now,

and he trusted them less; in order to survive in this

world and this new army, they had changed. Yes

was no longer exactly yes, no was no longer

exactly no, may be more certainly maybe.[266]

En somme, *One Very Hot Day* peut-être vu comme l'expression de l'écart qui existe entre les Américains au Vietnam et les réalités de ce pays. En cela, il poursuit le point de vue de Graham Greene dans *The Quiet American* selon lequel la nature des rapports entre Américains et Vietnamiens conduit inéluctablement à la violence. En fait, dans *One Very Hot Day*, les Américains n'arrivent plus à influencer les vietnamiens dans la conduite des actions militaires. Le lieutenant Thuong en est conscient dans ce dialogue avec Anderson :

''You come to save us, you Americans, '' he said.

''Not to save, to help,'' Anderson said.

''No, save, save is the better word, but I am

afraid, lieutenant that you will find that we are an

easy people to save''.[267]

Thuong poursuit sa réflexion sur la mission de l'Amérique au Vietnam comme s'il parlait à lui-même :

''We cannot even save ourselves. That is the worst

---

265 Ibidem, p.132

266 David Halberstam, *One Very Hot Day*, op, cit. p. 133

267 Ibidem, p.172

thing. We cannot save ourselves. I am sorry''[268].

Cet aveu de Thuong est révélateur du climat d'incompréhension qui prévaut au sein de la force mixte dans laquelle il opère. L'expérience de Beaupre ne suffit pas à résoudre les énigmes de ce pays parmi lesquelles la configuration et les noms des villages, les conditions climatiques et le comportement des Vietnamiens eux-mêmes. Le nom ''Apvinhthanhabinhdinhlongdong''[269] que le capitaine Beaupré donne avec beaucoup d'humour à un village traduit, comme le nom « Hung Van Trung »[270] qui ressort à chaque capture de prisonnier vietnamien, les limites de la langue et de l'esprit pour comprendre la réalité de l'expérience américaine au Vietnam. D'ailleurs, la structuration du récit laisse la même impression d'une situation déjà fragmentée. Il s'agit bien d'une journée mais le narrateur a choisi des moments particuliers de cette journée pour relater certains faits et les effets qu'ils produisent sur les individus. On assiste ainsi comme à une dilatation du temps et les nombreuses références à la Deuxième Guerre mondiale ont un effet de subversion du sens que Beaupré voudrait donner à son expérience. Il en résulte un dégoût qui pourrait être celui de David Halberstam. La linéarité choisie par Halberstam dans la narration des faits est si ordinaire qu'elle communique une impression de gâchis, de futilité, de souffrance gratuite et de fatigue généralisée. Tout ce que l'on doit comprendre dans ce récit est que la guerre qui se prépare ne sera pas celle de la gloire et de l'héroïsme. En choisissant comme personnage principal Beaupré, un homme qui vit dans le passé, Halberstam annonce l'l'inadéquation des moyens que l'Amérique cherche à mettre en œuvre pour une guerre dont les stratégies et les tactiques seront celles du futur. La bataille décrite dans le cadre de cette journée est certainement celle de Ap Bac en décembre 1962. Elle illustre de manière significative l'avenir de la coalition entre les Américains et les Vietnamiens du Sud. La hantise du temps est aussi révélée dès les premiers chapitres du récit, à travers le compte à rebours auquel se livrent les militaires. Beaupré sait jusqu'à la minute près le temps qui lui reste pour la fin de son séjour au Vietnam.

La réception du roman de Halberstam a connu deux phases distinctes comme le précise le prologue de 1984. En effet, *One Very Hot Day* eut une bonne réception dans les revues de l'actualité littéraire. Le critique Wilfrid sheed du New York Times Book Review fit une analyse tirés favorable du livre. Malheureusement, et c'est la deuxième phase, c'est-à-dire la vente qui n'a pas été bonne. Halberstam en donne lui-même les raisons. Les évènements sur le terrain au Vietnam et la concurrence apportée par la télévision sur tous les autres moyens d'information, ont été les raisons majeures qui expliquent le silence

268 David Halberstam, One Very Hot Day, op, cit. p. 172.

269 Ibidem, p.23. creation de Beaupre pour traduire son incompréhension des noms des villages vietnamiens. Ils s'agit d'une juxtaposition de mots courants dans la langue vietnamienne.

270 Ibidem, p.128. A props des noms que portent les Vietnamiens, le capitaine Beaupré dit ceci : »*They all have that name, that or Trung Van hung or Hung Van Hung"*

entretenu autour de la parution d'une œuvre aussi remarquable. David Halberstam dira à ce propos :

> *Perhaps by then no one wanted to read about Vietnam. Perhaps I, like Lyndon Johnson, had simply been overtaken by events, like the Tet offensive. I have my suspicion about what happened. I think television's coverage of the War (it was after all, the living-room war in Michael Arlen's phrase) had at least momentarily eclipsed the need for fiction.*[271]

En effet, l'analyse de ce roman comme celui de Robin Moore doit prendre en compte le décalage entre les évènements décrits et la réalité du terrain au moment de la parution de l'œuvre. La réception d'un roman est fonction non seulement de l'intérêt que les lecteurs ont pour les évènements relatés mais aussi du contexte dans lequel il apparaît. *One Very Hot Day* d'une part et d'autre part *The Chinese Game* de Charles Larsen, *A Word of Hurt* de Bo Hathaway et The Ambassador de l'écrivain australien, Morris West, campent la période des années de présidence de John Kennedy dont le mandat a été achevé par Lyndon Johnson. *The Chinese Game* montre le conflit croissant entre Diem et ses généraux. Le roman présente l'implication de plus en plus importante des conseillers américains dans la politique vietnamienne. *A Word Of Hurt* a beaucoup de ressemblances avec le roman de Halberstam. Publié en 1981, il retrace l'expérience de deux volontaires des Forces Spéciales envoyés à leur base à côté de Nha Trang. Madsen et Sloan y connaissent la désillusion et cherchent à quitter l'armée. Pour ce qui est de l'œuvre de l'Australien Morris West, publié en 1965, elle porte sur le coup d'Etat des généraux contre le pouvoir de Diem et le dilemme de l'ambassadeur américain pour ce qui est de la position qu'il doit prendre face aux évènements. La période dont il est question dans ces œuvres ne manque pas d'intérêt pour le public américain, surtout avec l'assassinat de Diem et celui de John Kennedy dans la même année. Cependant, comme le constate Halberstam, *One Very Hot Day* est arrive sur le marché à un moment où le mouvement de protestation multiplie ses actions pour mettre un terme aux massacres des personnes ''innocentes''. Face à l'intensité des combats sur les fronts, la fiction ne pouvait plus satisfaire la curiosité du public.

L'éclipse *d'One Very Hot Day* renvoie à l'image de la première controverse, le rejet par la plupart des lecteurs américains du roman de Graham Greene : *The Quiet American***.** Contrairement à *The Green Berets***,** roman réaliste qui a connu un grand succès malgré les

271 David Halberstam, *One Very Hot Day*, op, cit. le prologue de p. 229

obstacles dont parle Halberstam, *One Very Hot Day* annonce le roman postmoderniste de la guerre du Vietnam, reconnaissable à la difficulté qu'il place dans la recherche de la signification réelle de l'expérience acquise dans le cade de cette guerre. Il est important de souligner que tous les deux romans n'ont connu le succès que dans les années 1980 grâce à la ''Nouvelle Gauche'' américaine. *One Very Hot Day et The Quiet American* sont aujourd'hui ré-examinés comme pour dire que la littérature permet de corriger beaucoup d'erreurs commises dans les choix politiques pourvu qu'on lui accorde l'attention qu'il faut.

The Green Berets et One Very Hot Day signalent en outré que les combats ont commencé sur le terrain. Les quelques scènes de combat décrites reflètent la réalité et annoncent les difficultés de communication entre les militaires américains et ceux du Sud Vietnam.

2-2 La Guerre proprement dite et le Roman de combat

2-2-1 De la phase de l' « Américanisation » à celle de « Vietnamisation » du conflit : Close Quarters de Larry Heinemann et Dispatches de Michael Herr.

Jusqu'en 1965, la politique américaine au Vietnam cherchait à contenir l'agression dont les Vietnamiens du Sud étaient victimes par les troupes communistes du Nord et celles de leurs alliés, les Viet Cong. Au plan militaire, aucune stratégie particulière n'avait été mise en œuvre pour arrêter la progression des nordistes en dehors de l'envoi des Forces Spéciales, perçu comme la réponse la plus appropriée à

la guérilla utilisée par l'ennemi Viet Minh ou Viet Cong. Cependant, face à la résistance des forces dites ''communistes'' et l'inefficacité de la coalition entre les Vietnamiens du Sud et les conseillers militaires américains, le président Johnson se vit obligé de renforcer son dispositif militaire, essentiellement en augmentant l'effectif des troupes terrestres et en multipliant les missions de l'aviation américaine vers des objectifs économiques et les bases militaires. L'année 1965 fut ainsi le point de départ d'une nouvelle stratégie que sous-entend la farouche volonté des autorités américaines de mettre un terme au conflit dans des délais très courts. L'opération ROLLING THUNDER, suivie de bien d'autres encore, a porté des coups durs au réseau routier et aux infrastructures économiques du Nord Vietnam. En 1966, même si les pertes en vies humaines étaient peu nombreuses, il est toutefois important de noter que le tissu économique vietnamien n'a pas été épargné puisque les dégâts auraient été estimés à plus de 600 millions de dollars américains. En 1967, les combats se sont intensifiés. Cette escalade s'explique par le soutien soviétique et chinois dont bénéficient les troupes vietnamiennes. Aux Etats-Unis, en revanche, un nouveau chef en la personne du Général Westmorland fut nommé, exactement le 5 juin 1965, pour assurer le commandement américain. Il en résulte un changement de stratégie et une prise en main de plus en plus manifeste du conflit par Westmorland. Ce dernier n'hésite pas à adopter une autre approche à la réalité vietnamienne en optant pour ce qu'il a appelé la stratégie de « Search and Destroy ». Elle vise à trouver l'ennemi dans son cadre et par la puissance du feu, lui imposer la retraite ou la capitulation. Il s'agit d'appliquer une nouvelle tactique tendant à restreindre les possibilités de manœuvre de l'ennemi, tactique que certains observateurs qui ont appelée mettre l'ennemi ''entre le marteau et l'enclume''. Pour que cette nouvelle stratégie porte ses fruits, le Général Westmorland doit compter sur une technologie de loin supérieure à celle utilisée dans les guerres précédentes. On assiste également à un renforcement du pouvoir de Westmorland pour ce qui concerne les différentes unités impliquées dans les combats. Selon George C. Herring, dans son ouvrage *America's Longest War*, Westmorland reçoit carte blanche du président Johnson pour disposer d'effectifs suffisants permettant de venir à bout de l'ennemi. Ce qui a comme conséquence l'accroissement de la force américaine, au total 450.000 hommes à la fin de l'année 1966. Ainsi, en comptant sur une logistique impressionnante, Westmorland essaie de porter la guerre dans le camp vietnamien. Rien n'est laissé au hasard pour venir à bout d'un ennemi qui a déjà montré ce qu'il sait faire sur un terrain qui n'a pas de secrets pour lui. Les armes chimiques et bactériologiques font leur entrée pour détruire la forêt qui constitue un allié sûr dans la progression des troupes vietnamiennes. Ces dernières, peu intimidées par la présence de plus en plus accrue d'unités américaines, se mettent à masser leurs moyens et leurs hommes le long de la piste Ho Chi Minh. A l'image de la Première Guerre mondiale, des bombardements d'une rare violence se multiplient, entrecoupés de raids sur des objectifs stratégiques. Du côté vietnamien, la tactique s'est développée autour d'accrochages

et de combats de rencontres ou « hit and run ». en 1967, le Général Westmorland renforce son dispositif et mena des opérations de grande envergure telle CEDAR FALLS. Cette opération qui vise un secteur important tenu par les VietCong au Nord de la ville de Saïgon, voit la participation de près de30.000 soldats américains hautement spécialisés dans la guérilla urbaine. L'on peut ainsi dire que jusqu'en 1967, l'armée américaine arrache, malgré l'opiniâtreté des vietnamiens du Nord et principalement des Viet Cong, des victoires sans bavure malgré le ton de plus en plus sérieux du mouvement de protestation sur le sol américain. A ce propos, il est important de souligner que le recours au « body count », c'est-à-dire aux statistiques sur les pertes humaines infligées à l'ennemi, présentées comme des preuves à présenter au peuple en signe de trophée sur l'ennemi et gage d'une victoire imminente, n'a pas produit les résultats escomptés. Au contraire, par cette fétichisation de la guerre, les combats prennent des allures surréalistes malgré le sentiment largement partagé par les autorités américaines qu'une issue favorable aux troupes américaines ne doit plus tarder à arriver. Cette phase qui continue jusqu'à l'arrivée de Richard Nixon à la présidence des Etats-Unis, n'est rien d'autre qu'une « américanisation » du conflit dans un objectif bien précis, celui d'arrêter les attaques contre le pouvoir sud-vietnamien sous la protection américaine. Beaucoup d'observateurs ont analysé l'enlisement américain au Vietnam comme la conséquence logique d'une politique mal agencée puisque l'accroissement des soldats américains n'est justifié que par le climat de méfiance qui régnait entre les Américains et leurs protégés vietnamiens. Ce point est renforcé par une mise à l'écart pure et simple des unités locales et de leurs chefs. Les frustrations inévitables qui en ont résulté ont sérieusement compromis les chances d'une victoire facile caressée par nombre d'Américains. Aussi, malgré les promesses faites par le Général Westmorland qui, du reste, commence à douter de la justesse de ses choix, les opérations militaires se multiplient-elles sans entamer le potentiel des troupes vietnamiennes, résolument engagées dans une logique de survie. En effet, plus que chez les Américains, la guerre prend chez les Vietnamiens des allures d'anéantissement contre lesquelles il faudra lutter de toutes ses forces si l'on veut continuer à exister comme peuple et particulièrement comme individu. La position américaine est égalité rendue difficile par les conflits religieux dans le camp de leurs protégés, conflits très apparents depuis les années 1955, c'est-à-dire depuis la prise du pouvoir, avec la bénédiction des Etats-Unis, par un catholique, Ngo Dinh Diem. Les Bouddhistes n'ont pas baissé les bras devant le pouvoir de KY dont les chances de survie sont de plus en plus minces. Aux élections de septembre 1967, il a fallu une alliance e entre Nguyen Van THIEU et KY, sans compter le soutien du gouvernement américain, pour venir à bout d'un certain Truong Dinh Dzu, un avocat presque inconnu des milieux politiques, candidat malheureux qui s'est présenté sous la bannière des Viet Cong. Aux Etats-Unis, les perspectives d'un mandat à chercher auprès d'un peuple farouchement opposé à la conduite des opérations mettent

Johnson dans une situation peu confortable. C'est ainsi qu'il va rejeter l'idée de prolonger la guerre et d'autoriser le départ de 200.000 hommes pour renforcer le potentiel déjà colossal de Westmorland. Il ne fait partir que 55.000 hommes pour donner plus de vigueur aux nouvelles opérations prévues dans le cadre de la stratégie « Search and Destroy ». Il apparaît aussi aux yeux de beaucoup d'observateurs que les raisons qui ont poussé le président Johnson à poursuivre son action au Vietnam relèvent d'un entêtement personnel plus que d'un choix objectif en rapport avec les réalités du terrain. Il dès lors aisé de constater que jamais dans l'histoire des Etats-Unis, en dehors peut-être de la guerre civile, le pays n'a été aussi divisé qu'il l'a été vers la fin de l'année 1967. C'est ainsi que l'évidence commande une révision des positions pour ne pas entraîner les Etats-Unis dans une spirale de violence aussi regrettable qu'inopportune. Ainsi, avant la grande opération de l'Offensive du Têt, Johnson donne –t-il l'impression d'aller vers un retrait troupes si tant est que les moyens utilisés jusqu'ici n'ont servi à rien sinon qu'à semer la désolation chez l'ennemi et exacerber les frustrations et le sentiment de dépit chez les Américains. L'offensive du Têt, enclenchée le 30 janvier 1968, est sans conteste la bataille la plus marquante de l'histoire de la Guerre du Vietnam. En effet, elle se distingue par au moins trois éléments, d'abord son envergure, ensuite son organisation, enfin ses effets sur le cours des événements. Effet, les Viet Cong ont profité d'une fête religieuse bouddhiste pour monter une attaque en règle sur l'ambassade américaine ainsi que celle des personnalités sud-vietnamiennes. L'Offensive du Têt est connue pour son effet boomerang car d'une part, la résistance américaine a causé des pertes importantes aux troupes assaillantes du Nord-Vietnam et d'autre part, le succès militaire américain, malgré la surprise des premières heures, exposé dans les télévisions aux Etats-Unis a donné lieu aux réactions les plus inattendues et les plus hostiles à la poursuite des combat. Le président Johnson ira jusqu'au bout de son entêtement puisque la bataille de KHE Sanh laissera les Américains dans un état de désaccord très profond malgré les dégâts causés par leurs ennemis, n'a cependant pas marqué un coup d'arrêt aux opérations. Au contraire, la guerre s'est résolument inscrite dans une logique de durée, ce qui, compte tenu du climat social fortement dégradé et des problèmes logistiques que la géographie impose aux autorités américaines, constitue un handicap sérieux pour le succès d'une stratégie américaine placée dans une perspective de courte durée. Il faudra attendre le discours mémorable du président Johnson le 31 mars 1968 pour voir annoncer les lignes directrices d'un nouveau politique accompagnant les pourparlers de Paris visant à trouver une issue honorable à la crise. En effet, et comme le rappelle fort à propos l'historien George C. Herring, Johnson a pris en compte son amour-propre avant toute autre considération. Les paroles qu'il ne cesse de se répéter l'illustrent parfaitement comme dans ce passage :

"We are not going to shimmy. We are going to wind up with a peace with honor which all Americans seek"[272]

Malgré cet optimisme, la situation sur les fronts vietnamiens connaîtra peu de changement même après la surprenante annonce que Johnson ne demandera pas un second mandat. C'est cette situation de « guerre et négociations » ou d' « américanisation » doublée d'une timide stratégie de retrait déjà amorcée, celle de la « vietnamisation » du conflit dont le président Richard Nixon et son ministre de la Défense Henry Kissinger, devront désormais gérer l'issue.

Close Quarters, le roman de Larry Heinemann, illustre, avec beaucoup de pertinence, l'attitude de plus en plus radicale des Etats-Unis dans le conflit. Il ne s'agit plus de combats sporadiques comme on l'a vu dans les romans de la période précédente comme *The Green berets et One Very Hot Day.* De 1967 à 1968, la tactique américaine dite « d'usure », en anglais (war of attrition) n'a pas pu fonctionner tel que le prévoyait ses concepteurs. A ce propos, le président Nixon écrit :

L'usure était une stratégie fatalement défectueuse.

Nous sous-estimions la faculté de l'ennemi à contrôler

ses pertes et à faire venir des renforts du

Nord-Vietnam. En dépit de tous nos efforts pour

l'engager dans des batailles décisives, il les évitait

soit en échappant à nos troupes, soit en se repliant

dans ses refuges du Laos et du Cambodge. Les

unités de guérilla, sur le terrain, recevaient

d'excellents renseignements sur nos mouvements,

par l'infrastructure communiste des villes et des

villages. Si les guérilleros ne voulaient pas se

battre, ils laissaient simplement passer nos troupes

par les territoires qu'ils occupaient. Comme ils

dirigeaient la cadence des combats, ils pouvaient

mesurer leurs pertes et empêcher ainsi que leurs

---

272 George C. Herring**,** *America's Longest War : The United States and Vietnam 1950-1975,* Philadelphia: Temple University Press, 1989, p. 1989, p. 185 (première edition en 1979).

rangs ne se clairsément[273].

Cette période est sans conteste la plus décisive dans l'issue de la guerre au regard des batailles que l'on y a enregistrées. Les œuvres choisies pour illustrer cette phase de la guerre, *Close Quarters* de Larry Heinemann et *Dispatches* de Michael Herr, sont des œuvres majeures et certainement parmi les plus importantes écrites sur la Guerre du Vietnam. Ces deux romans couvrent la période allant de 1967 à 1968, avec en toile de fond, plus manifeste dans *Dispatches*, la bataille de Khe Sanh que le Général Giap a conçue comme un second Dien Bien Phu pour pousser définitivement les troupes américaines à déposer les armes. Ces deux œuvres : *Close Quarters et Dispatches* se recoupent sur la présentation qu'ils font de la guerre comme une expérience individuelle qui n'épargne ni le combattant dont la mission est de tuer pour ne pas être tué, ni le reporter venu sur le champ de bataille pour rendre compte du déroulement des opérations. Toutefois le choix de ces romans est important par les conclusions qu'ils permettent de tirer, surtout la difficulté déjà signalée de classer une œuvre comme *Dispatches*, écrite par un journaliste mais qui inaugure une autre façon de faire le reportage qui ne serait pas différente de celle d'écrire un roman. C'est justement cette nouvelle perspective dans l'écriture qui justifie le choix de *Dispatches* dans notre étude.

A l'instar, de *Dispatches* et de beaucoup d'autres romans relatant le conflit, *Close Quarters* tire l'essentiel de son contenu de l'expérience de Larry Heinemann au Vietnam. En effet, Larry Heinemann, comme plusieurs adolescents de son âge, a servi, de 1967 à 1968, au Vietnam, dans le cadre de la 25ème division d'infanterie mécanisée. A son retour, il a bénéficié des dispositions du « GI Bill » pour poursuivre des études supérieures au collège de Columbia. En fait, il a été le seul de sa famille à accéder à ce niveau d'éducation. Son premier *roman, Close Quarters* lui a pris huit ans d'écriture. Ce qui est difficile à admettre quand on sait que Larry Heinemann anime des ateliers d'écriture. La longue période qui sépare l'expérience au Vietnam, il a publié un second roman : *Paco's Story*. Ce roman, paru en 1986, a remporté le prix de National Book Award en 1987.

L'histoire de ce second roman tourne autour de Paco Sullivan, sérieusement blessé dans les combts et seul survivant de sa compagnie. La puissance de cette œuvre réside dans le choix des narrateurs du récit, des soldats tués dont les fantômes reviennent pour relater les événements. Ainsi, en faisant parler les morts, Larry Heinemann donne t-il à son récit une allure hallucinante, presque surréaliste. Le troisième roman de Heinemann : Cooler By the Lake, paru en 1992 quitte le terrain de la guerre pour explorer un genre différent et surtout plus gai : la comédie. Cette année, 1992, est aussi l'année où Larry Heinemann a visité le Vietnam afin de se libérer des démons qui le hantent depuis la fin de son séjour dans ce pays. C'est ainsi qu'il travaille actuellement sur une autre étude qu'il a intitulée : *The Second Time Around : Travels by Train and Bicycle In Vietnam*.

273 Richard Nixon, plus jamais Vietnam, traduit de l'américain par France-Marie Walkins, Paris : Albin Michel, 1985, p. 94

En revenant à sa première œuvre, *Close Quarters*, il ne serait pas inutile d'examiner brièvement son épitexte. Ce roman s'ouvre sur une note de remerciements qui vise, outre l'objectif naturel de remerciers, celui de camper la fiction dans la réalité. En affirmant que *« no story is told, no book is written, in a vacuum"*[274]l'auteur se substitute au narrateur et établit une relation au récit en disant au lecteur que l'histoire racontée est celle d'une expérience vécue par l'auteur se substitue au narrateur et établit une relation au récit en disant au lecteur que l'histoire racontée est celle d'une expérience vécue par l'auteur lui-même. Ce rapport étroit entre la réalité et fiction peut-être signalé au niveau des ressemblances que l'on trouve entre les personnes citées dans ces remerciements et les personnages du roman. Edie, le nom de sa femme dans la réalité est presque homonyme d' »Eddie », le frère du protagoniste du roman. Le sergent Alva, par ses origines, pourrait bien être le soldat Cross dont le lien consanguin avec les Indiens est établi par l'allusion à « Chingachgook », personnage du roman de James Fenimore Cooper, dans *The Last of the Mohicans*. Enfin, comme une formule d'anticipation sur le récit, le conseil du sergent Alva « *Remember, this is not a white man's war* » a valeur de prémonition et l'auteur avouera la justesse de ces propos. S'agissant du prologue, la référence à *Hamlet* de William Shakespeare, notamment l'utilisation de cette réplique de Hamlet « BUZZ, BUZZ ! » à l'acte II de la scène 2, pose le problème de la crédibilité qu'il faudra accorder à l'histoire qui va être racontée. « Buzz ; Buzz ! »[275], est un son sorti de la bouche de Hamlet qui feint d'être fou, au moment où Polonius, le père d'Ophelia, lui annonce l'arrivée des acteurs. Le bruit émis par Hamlet est une manière de dire qu'il est parfaitement au courant de l'arrivée des acteurs. Cette situation, transférée dans celle du roman de Larry Heinemann, autorise deux lectures possibles mais intimement liées : d'une part, l'auteur, c'est-à-dire Larry Heinemann se trouve dans le même état d'esprit que Hamlet et cela pourrait se comprendre du fait du caractère cathartique de l'acte d'écrire, c'est donc dire qu'il écrit une histoire qui ne présente aucune nouveauté car connue d'avance et d'autre part, l'auteur cherche à mettre à distance cette histoire qui sera celle de Philip Dosier, ce qui fera de son personnage principal, cet autre lui-même qu'il voudrait quitter à jamais. Ainsi, assiste t-on à une banalisation du récit car le besoin d'écrite a habité beaucoup d'anciens combattants qui, pour se libérer, ont eu recours au même procédé.

Examinant de plus près de texte du roman, Close Quarters, publié en 1977, raconte, en sept chapitres, l'histoire de Philip Dosier pendant son « année au Vietnam ». la première scène du roman, à l'image de son titre « Ugly Deadly Music », montre une unité de reconnaissance en mouvement avec toute la poussière et le bruit qui accompagnent le déplacement d'une unité mécanisée. Le contexte temporel est ainsi exposé : il s'agit de l'été. L'ambiance se précise avec les noms donnés aux camions : « *Luckie Louis », « Stone Pony »,*

274 Larry Heinemann, *Close Quarters*, op; cit. page de remerciements

275 William Shakes peare, Hamlet Prince of Denmark, ed. Par Philip Edwards, Cambridge: *Cambridge University Press, 1985, p. 134*

« White Hunter », « One Bad Cat », « The Kiss-off » et « Scratch »[276]. Ce décor cadre mal avec le protagoniste et narrateur, Philip Dosier qui se présente à son unité. En fait, Philip se soucie de sa mise irréprochable comme si, lui-même le reconnaît, il était en garnison, c'est-à-dire dans un contexte de paix. Il dira :

> *I walked around the side of the six-niner, making*
>
> *sure all my buttons were buttoned, pulling the*
>
> *slack out of my rifle sling, and adjusting my steel*
>
> *pot down over my eyes, garrison style, then walked*
>
> *around to the back.*[277]

Le contraste est de plus en plus frappant, surtout par la nature des propos tenus par les soldats, propos qui sont d'une grossièreté extrême pour quelqu'un qui vient à peine d'arriver dans ce milieu :

> *« I'm gonna tear you apart with my bare fucken*
>
> *hands. I'm gonna pour mo-gas on your asshole*
>
> *and burn you down to fucken nickels, you short-*
>
> *time puissant mo-gas-guzzling motherfucker''*[278]

Philip apprend que les termes préférés du sergent Surtees, un sous officier noir sous les ordres duquel il est placé, sont : « *E'ery swingin'dick*[279] », ce qui indique que Philip aura à affronter un environnement hostile. Ainsi, ce roman de Larry Heinemann nous apparaît-il comme axé sur un processus de maturation, celui précisément de Philip Dosier, de son arrivée au Vietnam en tant que soldat de première classe à son départ avec le grade de sergent. En effet, on remarque que l'évolution de Philip est aussi bien psychologique, comportemental que sur le plan de sa carrière militaire. Il s'agit véritablement pour Philip Dosier de la perte de l'innocence qui l'a caractérisé à son arrivée et de sa transformation radicale au contact de la réalité de la guerre.

---

276 Larry Heinemann, *Close Quarters,* op; cit. p 14

277 Larry Heinemann, *Close Quarters*, op; cit. p . 17

278 Ibidem. Pp.15-16

279 Larry Heinemann**,** *Close Quarters*, op; cit. p. 19

Larry Heinemann nous montre Philip qui arrive sur le champ de bataille dans l'ignorance complète des réalités de celui-ci. Le narrateur, c'est-à-dire Philip Dosier lui-même, tout en se demandant ce qu'il pouvait bien faire dans ce lieu, nous donne son arrière-plan familial :

My parents raised me on ''Thou-Shalt-Nots' and

willow switches and John Wayne (even before he

became a verb), the Iwo Jima bronze and First and

Second Samuel, and always, always the word

was''You do what I tell you to do''[280]

cet arrière plan familial est certainement à l'antipode de ce que Philip Dosier perçoit autour de lui. Le titre du premier chapitre est, à ce propos, particulièrement significatif. Philip ne se reconnaît pas dans cet espace bruyant qu'il qualifie de : « *It was an ugly deadly music, the jerky bitter echoes of machines out of sync »,* un espace qu'il ne connaît pas et qui, peut être, pourrait entraîner sa mort, sinon sa déchéance. Poursuivant ses interrogations, Philip ajoute :

I am a fool. Always wanting nothing more than to

get along, just hoping to get by-a true son of the

empire, trusting enough to buy that sorry myth of

having to pay my dues and so hauled off by the

ears to sit on this cot and struggle around these

woods, taking the cure.[281]

Philip Dosier, devenu soldat et affecté dans son unité, au front, va trouver des normes autres que celles qu'il a connues au Etats-Unis. A ce propos et pour prouver son manque d'expérience, il dira :

I didn't know any different, I was still in garrison.

I had just come from Fort Knox, the Armored

Cavalry, where I called everybody: Sir or

Sergeant.[282]

280 Larry Heinemann**,** *Close Quarters*, op; cit. p. 58

281 Ibidem ; p. 58

282 Larry Heinemann**,** *Close Quarters*, op; cit. p. 20

Son inexpérience est encore plus visible quand il avoue ne pas savoir la signification de ''KIA'', c'est-à-dire « Killed In Action »[283]. Ce manque de culture militaire est rendu plus manifeste par un autre aveu Philip suite à une question de Cross :

> 'Well, how 'bout some smoke? […]
>
> 'Uh, Cross? What's smoke?[284]

Il va sans dire que Cross va profiter de cette occasion pour initier Philip Dosier au monde de la drogue. A ce propos, Cross fait un long développement sur les bienfaits de la marijuana. Il dira ceci:

> *This here is one of the exotic de lights of the East.*
>
> *Make a short man see over fences, a tall man see*
>
> *into the clouds, fat dudes crawl under screen*
>
> *doors. It'll slick up a wet dream, screw up a bad*
>
> *dream, fuck up a dufus. Cures heartburn, jungle*
>
> *rot, the Gee-fucken-Eyes, all them things. An*
>
> *'there ain't no muss, no fuss, no puke to clean up*
>
> *after. Smoke is m'little buddy''*[285]

A côté de Cross, Philip Dosier, petit à petit, va découvrir le monde de la drogue et celui de la prostitution. Mais Philip va également subir son baptême de feu. Le résultat est sans surprise. Dans une scène qui rappelle à bien des endroits des sensations vécues par le soldat Henry Fleming, le personnage principal de *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane, l'on se rend compte que Philip a, lui aussi, complètement perdu le contrôle de ses gestes. IL dira:

> *I am frozen as though the air has been sucked out*
>
> *of my lungs. Then more shots and grenades and*
>
> *more shots. I seem to be lifted from the ground*
>
> *[…] Suddenly my gun is firing. The recoil*
>
> *shakes me stiffly. Those first fifteen rounds are*

283 Ibidem, p.25

284 Ibidem.

285 Larry Heinemann**,** *Close Quarters*, op; cit. p. 26

gone into the dirt in front of me.[286]

Toutefois, il est important de souligner que, quelques mois après son arrivée, il raconte une expérience qu'il a vécue à l'occasion d'un accrochage. Quand les tirs se sont arrêtés, il se jeta sur un soldat ennemi en fuite et le projeta à terre pour prendre son fusil avec la baïonnette en l'air avec la ferme intention de le tuer. Au moment de lui asséner le coup, Philip voulut choisir le meilleur endroit pour ne mort plus atroce. Il se rendit compte qu'elle le serait davantage avec ses propres mains. C'est ainsi qu'il décida de l'étrangler. Il l'étrangla et la scène décrite montre à quel point Philip Dosier avait changé au contact avec la réalité de la guerre. IL dira dans un passage qui frise l'épiphanie:

I raise myself strait-armed above him, bringing the
bayonet round-house high. I gather the shirt tightly in my fist:
tightly around his neck. All I have to do is bring the knife
down, drop it straight into his chest, and snap the breastbone.
It would be like slicing twine. I work my fingers on the handle,
feeling for a good grip. I can seen nothing but his eyes, blinking
from the rain. He has one hand tightly around my wrist, the
other raised to parry the bayonet. I could puncture a lung,
coming straight, down through the shoulder, or get his heart
from the side, or simply stab him in the throat at the carotid.
I let the bayonet slip from my hand come down with
all my weight on his chest, my hands around his neck. I
squeeze his Adam's apple with both thumbs. I lift his head
and push it back into the turf with a muted splash. My
fingernails work into the back of his neck. The little man
grabs both my wrists. He gurgles and works his jaw. His
mouth stretches open and he wags his tongue. Lift. Push.
Squeeze. Something cracks and my thumbs work easier,

286 Larry Heinemann**,** *Close Quarters,* op; cit. pp.49-50

deeper. His mouth, his tongue, make thick wet murmurs. Lift.

Push. Squeeze. His body shakes as though someone is trying

to yank it out from under me. His face and lips and jaw go

slack. His head and hands go limp.[287]

Cette scène restera et réapparaîtra à la fin de son aventure, au moment où il va entreprendre de faire le point sur son expérience. Aussi, avouera t-il ceci, dans une langue qui montre la profondeur des changements intervenus dans son comportement :

I killed one dude with my bare hands. I broke a couple bones

in his throat and squeezed until his eyes bugged out and

pounded him into the mud until I could hardly lift his head

and the son of the bitch clucked and jiggled his arms, and

died[288]*.*

Ce nouveau comportement de Philip Dosier montre que celui-ci a perdu l'innocence de ses premiers jours. En fait, ce passage de l'innocence à l'expérience correspond bien à ce que les chefs militaires avaient prévu dans la formation de Philip Dosier : faire de lui un « homo Furens », c'est-à-dire, un soldat dépouillé de toute considération sentimentale, obéissant à la seule logique « de tuer pour ne pas être tué » comme le comprend très clairement et très cyniquement Philip Dosier dans ce constat qu'il fait des pulsions qui l'on habitées sur le champ de bataille :

…and all i wanted to do was kill and kill and burn and rape

and pillage until there was nothing left.[289]

D'ailleurs, c'est pour rester fidèle à cette logique qu'il commettra un autre geste d'une cruauté extrême dans cette scène où Trowbridge fait subir un interrogatoire à une vietnamienne qu'il soupçonne d'être une Viet Cong. Pendant ce temps, Dosier qui suit la scène, excédé par les propos de la vietnamienne qui regarde les soldats américains mettre le feu à sa demeure, ne trouve rien d'autre à infliger comme punition que d'abattre froidement le buffle qui accompagne la vietnamienne. Geste ne peut être plus cruel du fait que le buffle est un animal symbolique car fort utile à cette communauté. Plus grave que la méchanceté du geste et l'importance de ses conséquences économiques, Philip Dosier relate la scène

287 Larry heinemann, *Close Querters*, op. cit. pp.77-78

288 Larry heinemann, *Close Querters*, op. cit. p .263

289 Larry heinemann, *Close Querters*, op. cit. p .264

avec précision et donne force détails qui en disent long sur la situation de démence dans laquelle il se trouve. Il ressort de ce passage que Philip Dosier ne connaît plus les sentiments de remords et ne cherche plus la protection des populations locales. Il dira ceci:

> *It takes me six rounds of double-aught buckshot to bring him down. The first round catches him between the flat of is curved horns. He flinches and shakes his head and pins back his ears, and pulls back on the nose-ring. The second round hits the side of his chest. He flinches again, baring his teeth, and paws the ground, snapping up dirt in small hard chips. The third round hits him square in the snout. He staggers on his forelegs, stumbling, and slacks the thong. He shakes his head again, flinging dribbles of blood in an arc on the damp, packed earth. The woman screams, and collapses on the ground, whining and thrashing her arms and pounding on the hard ground with the flat of her palms. I catch the buff again as his head is turned-right on the back of the neck. His flanks twitch. His eyes wide, showing the whites. His jaw slacks and he slobbers gobs of red and creamy foam. The next round catches him under the chin.t blows away the nose ring and thong and a handsized chunk of slack flesh and blackened teeth. Falls to his knees, bellows, and scummy foam from his lips. The last round broadsides him across the face, blowing off the corners of his black bristled lips. He falls to his side, bleeding gushes from his neck and head and snout in front of the hooch, which is now flaming and falling into itself with glowing bits of thatch trailing of with the smoke[290].*

290 Larry Heinemann, *Close Querters,* op. cit. pp.109-110

L'horreur ne se limite pas qu'à ce geste sur un animal aussi innocent et utile que le buffle : la destruction des provisions, le riz par exemple, est un autre indicateur du climat qui prévaut sur le champ de bataille. A ce propos, le narrateur signale ceci:

> *The next day we rolled along a trail, looking for rice caches and finding them, and surprised three dinks leaning against an anthill, taking a break. We blew them away as they ran for the woods. We piled the rice, something like a couple tons, I guess, nice and high and poured mo-gas on it and burned it right then and there. I burned slow and popped and the embers glowed all night, silhouetting everything.*[291]

Un autre fait qui mérite d'être souligné dans ce processus de déchéance morale créée par l'initiation de Philip Dosier au contexte de la guerre est cet acte de grande barbarie commis sur un enfant à presque trois mois de la fin du séjour de Philip. Ainsi donc Philip Dosier à qui est confiée la garde du prisonnier vietnamien ayan posé des mines qui ont failli coûter la vie aux membres de l'escouade américaine, n'a pas pu résister à la tentation de reprendre le prisonnier qu'il a confié à Quinn, son meilleur ami. Sentant que ce dernier ne peut pas l'abattre, Philip Dosier prend l'arme et tue froidement sur le prisonnier. Le passage ci-dessous décrit avec précision de caractère monstrueux de Philip Dosier à la fin de son séjour :

> *And I waited my chance. The kid knew what I wanted to do. He saw it coming like flatland farmers can see coming three days off. He looked at me with those wrinkled eyes and shoveled his wounded arm around in the dust and then looked down at my boots. I kept glancing over my shoulders' , picking a time when even Quinn was fooling with his M-60, I clicked off the safety. Looked again, and blew the top of his head off. The fucking round hit him right in the forehead and he flew back over the berm ass aver teakettle as though somebody had dropkicked him under the chin. I hated him*

291 Ibidem. P.241

when he was alive and I hated his corpse[292]

Aussi, la promotion de Philip Dosier du grade de simple soldat à celui de sergent à la fin de son séjour s'est accompagnée d'un changement important de comportement sur tout visible dans son rapport à l'ennemi et son rejet des valeurs sociales de bonne éducation qu'il a incarnées à son arrivée sur le champ de bataille. La dégradation, pour ne pas dire la déchéance morale de Philip Dosier 'est pas uniquement le fait de son addiction pour l'alcool et la drogue, encore moins le fait du langage grossier qu'il vient d'adopter : elle tient surtout du caractère pervers de ses relations avec les filles. Dans le chapitre « The Perfect Room », la métamorphose de Philip Dosier est complète au point qu'il ne se reconnaît plus, tellement la fragmentation de son être est totale et irréversible :

I want get drunk, good and drunk. I want to get laid, and

sunny, even snow-covered some, somewhere cushy laid into a

stupor. I want to go somewhere chilly and quiet and calm. But

not home. I don't know where home is anymore.[293]

Ainsi, après avoir été initié à la drogue dès le premier chapitre du roman, Philip Dosier va-t-il connaître le monde de la sexualité. Par l'entremise de Cross, il va rencontrer Claymore Face, une prostituée vietnamienne que Cross décrit en ces termes :

« *I want ya ta meet. Claymore Face, the greatest piece of ass*

this side of the Saigon River. She ain't much ta look at but she

puts out like crazy. Just put a paper bag over her head.

Claymore Face, flash a little tit for the man. Dossier here is a

Chicago boy, boo-coo hardcore and number-one fuck".[294]

Les encouragements de Cross et de Rayburn vont pousser Dosier ver Claymore Face dont le nom et le physique expriment le caractère répugnant du contexte de la guerre. Le nom Claymore fait penser à la mine anti personnel qui commande la prudence quand on se déplace sur les terrains du Vietnam. La description du corps de Claymore Face ne rassure guère sur le risque que pourrait prendre Philip Dosier.

When Cross pushed the hat back over her head I saw that

she had pox scars from her forehead to the neckline of her

292 Larry heinemann, *Close Querters*, op. cit. p. 210

293 Larry heinemann, *Close Querters*, op. cit. p. 167

294 Larry Heinemann, *Close Querters*, op. cit. p. 42

blouse, like someone had beat on her with the business end of

a wire brush, like she'd had acne vulgaris since the day after

she was born.[295]

Le changement de Philip Dosier au contact des réalités de la guerre se fait de plus en plus sentir. C'est d'ailleurs dans ce cadre qu'il va changer de nom pour emprunter un « nom de guerre » qui correspondra de plus en plus à la perception du rôle qu'il devra jouer sur le champ de bataille : « Deadeye Dosier ». Ainsi, au quatrième chapitre du roman, on retrouvera Philip Dosier à Tokyo, le cadre qu'il choisira pour ses « permissions ». On le revoit dans une scène où la réalité et le rêve se croisent. L'image de « Deadeye » qui fait l'amour à Suzie, une japonaise, laisse apparaître en arrière plan sa relation avec Jenny, la fiancée qu'il a connue à Chicago. On perçoit m'empressement de Philip Dosier. Il dira d'ailleurs qu'avec sa fiancée aux Etats-Unis, il ne se préoccupaient pas beaucoup de tous ces détails. Pensant à Jenny, il précisera:

I visited Jenny and we made it in the living room on the couch

in front of the TV, listening to the last movie; me dressed in

jeans and sweater; Jenny in her print granny gown […] We

screwed on that fuzzy couch.[296]

Le cadre choisi pour faire l'amour avec Jenny est des plus inconfortables. En dehors du salon qu'il vient de décrire, il évoquera d'autres circonstances :

We screwed in sweaters and coats, steaming all the windows

and sweating in the heat and chill in the front seat; me sitting

slouched on the passenger's side; she straddling me with her

bare feet dangling over the edge of the seat; her sweater

bunched to her chin, and her body pressed as close to me as she

could manage, for warmth.[297]

Les scènes qui sont présentées entre « Deadeye » et la japonaise Suzie suivent un rituel différent certainement à lier à la culture nippone. Le choix de la chambre, le titre du quatrième chapitre de ce roman, « The perfect Room » est en lui-même significatif. Après

295 Ibidem .

296 Larry Heinemann, *Close Querters*, op. cit. p. 180

297 Larry Heinemann**,** *Close Querters*, op. cit. p. 180

avoir choisi la chambre qu'il fallait, la scène d'amour entre Philip et Suzie est d'une grande sensualité allant de la découverte progressive des différentes parties du corps de Suzie à l'appréciation de ses lignes et le tout dans une atmosphère presque martiale mais enivrante de couleurs et de parfums :

> *Suzie rapped lightly on the door. I let her in and followed her with my eyes to the middle of the room, where the reading lamp next to the bed silhouetted her body. She turned her back and reached a hand over her shoulder, the way women do, feeling for the zipper. My groin ached already, so I walked up behind her, undid the stay, and pulled the zipper quickly to the small of her back. She kicked her shoes off and flipped them under the bed with her toes, standing there in bare feet with her arms at her sides, her head straight, waiting. I looked down at my hand still the zipper. Hard yellow calluses, ragged nails, the smooth curve of her back, the taut strap of the bra, those tensed muscles of the back of her neck, the frayed elastic band of her skimpy shorts, the tip of the cleft of her buttocks. That pleasant smell of clean shinning hair. The smell of perfume I found out later was the smell of her sweat, like the stiff aroma of ginger and licorice and cinnamon. I pushed aside the collar of her dress and brushed my fingers on her neck and shoulder, feeling numb scratchiness of my own hand and her skin lightly dusted with talc.*[298]

Malgré les résistances de Philip, Susie va l'entraîner dans le rituel du bain et c'est au tour de Susie de découvrir le corps de Philip Dosier. Sortis du bain, tous deux sont déjà bien préparés pour passer à l'acte sexuel ; Philip Dosier, trouvant Susie « all sexy and fucky »[299], ne pourra

298 Larry Heinemann, *Close Querters*, op. cit. pp.181-182

299 Ibidem, p. 183

pas accomplir son acte car c'est à ce moment que son érection va faiblir et le rapport sexuel n'aura pas lieu en dépit des efforts fournis par Philip. La preuve manifeste de son impotence lui fait revivre les moments passés avec les prostituées vietnamiennes come Claymore Face et Five-Fingered Mary avec lesquelles il a expérimenté et réussi toutes sortes de prouesses sexuelles qu'il tente de répertorier ici :

> *Fuck regular, ass-fuck, titty fuck, lick your asshole, suck, fuck*
>
> *with the crook of her elbow if that's what got you off any*
>
> *fucking-thing.*[300]

L'impotence de Philip ne durera qu'un moment. Recouvrant sa vérité, la scène d'amour poursuit pour se terminer en ces termes :

> *Susie mumbled and shifted around and got comfortable with*
>
> *her head on my shoulder, her arm across my chest. Her*
>
> *breathing and my breathing finally became the slow deep*
>
> *rhythm of sleep.*[301]

L'éclatement de tout qui est à la base de la bonne conduite de Philip Dosier et qui est sans conteste la trame de *Close Quarters* ne se limite pas au seul contexte du Vietnam, il se prolonge dans les deux derniers chapitres dont les titres « Coming Home High » et « Climbing Down » montrent avec éloquence la tonalité. La profondeur du mal qui s'est saisi de philip se mesure au constat que ce dernier fait des changements intervenus dans son rapport à la guerre :

> *The seven-three was a piece of my arm, and a piece of your*
>
> *arm doesn't fall off without bleeding and screaming the pain.*
>
> *Fucking war, fucking dinks, fucking Janecek.*[302]

Un fait qui mérite d'être signalé est que Philip est devenu insomniaque à l'approche du jour de son départ pour les Etats -Unis.

> *I had not slept well for weeks. It was too close to my time. I ha*
>
> *no need for sleep. I had been stoned and drunk every night for a*

---

300 Larry heinemann, *Close Querters*, op. cit. p. 184

301 Ibidem, p. 186

302 Larry heinemann, *Close Querters*, op. cit. p. 256

long time, and anyway, I was going home in the morning.[303]

Et si d'aventure Philip arrivait en ces moments-là à dormir, il n'avait que des cauchemars comme celui relaté ici :

> *When I was tired or drunk enough to nod out. I slept in starts*
>
> *and fits, dreaming of flat-out chases with fast black rabbits, mu*
>
> *hands and feet jerking, pacing the quick obliques and sharp*
>
> *flanking moves. But I was quick to awaken.*[304]

Toutefois, malgré ces délibérations, le moment est venu pour que Philip puisse rentrer chez lui comme il en a toujours rêvé. Le séjour au Vietnam devient alors pour lui plus un rituel auquel il faudra se plier qu'une réalité concrète à laquelle il devra donner corps pour exprimer sa volonté comme il apparaît dans ses propos dans le passage suivant :

> *I must go home, I have come too far, done too much, seen too*
>
> *many things to deny myself the ritual of stepping back from all*
>
> *this.[……….][…………] And now it's my turn. It's owed. But I have*
>
> *to go home the way I came. That's why I have given everything*
>
> *away. The dream is dead. Only the ritual remains.*[305]

En effet, Philip constate que ces rêves de gloire, de combattre pour la patrie n'avaient aucune consistance. Il devra alors rentrer sans emporter avec lui ses rêves d'adolescent. La réalité est donc qu'il a mûri au contact d'un phénomène qui l'a totalement transformé pour ne pas dire déshumanisé. Le changement de saison annoncé à la page 265 et le froid que Philip ressent au niveau de ses mains sont autant d'indices que Philip, jeune soldat arrivé au Vietnam, n'est plus celui qui rentre après son « tour » au Vietnam. Un autre Philip se présente et il s'agit de celui-là qui ne sait que tuer, violer ou boire. La perte de l'innocence au contact de la guerre a fait naître un monstre qui ne pourra plus reprendre sa place dans la société qui l'a vu grandir et au service de laquelle il s'est mis en foulant le sol vietnamien. Philip, conscient de cette métamorphose en lui, cherchera à se procurer des lunettes noires pour que l'on n'arrive pas à lire l'expérience que ses yeux n'arrivent pas à masquer. Ne dit-on pas souvent que les yeux sont le miroir de l'âme ? C'est dire que Philip cherche à cacher le traumatisme qu'il aura subi au plus profond de lui-même. La mort de son meilleur ami Quinn crée en Philip Dosier, retourné aux Etats-Unis, un profond sentiment de tristesse car Quinn

303 Ibidem, p. 261

304 Ibidem.

305 Larry Heinemann, *Close Querters*, op. cit. p. 262

symbolisait la maîtrise du contexte de la guerre. La complicité qu'il y a eue entre eux, rendue plus forte par les circonstances qui se sont présentées dans le cadre de leur unité, justifie cette philosophie profonde que Philip Dosier exprime dans le dernier chapitre du roman, philosophie qui certainement donne le véritable sens à l'expérience de l'auteur lui-même, Larry Heinemann :

You cover me and I'll cover you and we'll all go home [.....][306]

Le roman de Larry Heinemann se termine sur le Mémorial de la Guerre du Vietnam avec Philip Dosier qui revoit les noms de ses amis morts au Vietnam. La mort de Quinn revêt une signification particulière pour Dosier au regard du caractère de Quinn et de l'esprit de camaraderie qui existait entre eux. Quinn était le modèle de soldat qu'admirait Philip. La violence gratuite était ce que les soldats devraient apprendre pour survivre. Aussi, ce roman de Heinemann est-il une œuvre naturaliste car présentant l'homme à la merci des circonstances et de son environnement. C'est certainement pour cette raison que Philip Dosier ne doit pas être jugé par ses actes. Il répond aux circonstances et cette attitude, il la tient de Quinn qui l'a accompagné dans cette expérience.

La visite que Philip va effectuer chez les parents de Quin permettra aussi de voir les sentiments superficiels et le manque de sincérité des autorités américaines. Les témoignages présentés par le lieutenant et l'administration américaine aux parents de Quinn illustrent à suffisance la vanité de la Guerre du Vietnam.

Le roman de Michael Herr, *dispatches*, prolonge *Close Quarters* en ce sens qu'il saisit un moment bien précis de la guerre, ce qu'on a appelé la « partie chaude » *Close Quarters* finit juste avant l'Offensive du Têt, évènement qui marque un tournant décisif de la Guerre du Vietnam. L'œuvre de Michael Herr examine aussi bien l'offensive du Têt que les massacres de May Lai, les batailles les plus sanglantes de la guerre. Il est vrai que *Dispatches* retrace le séjour de l'auteur mais l'originalité de l'œuvre réside dans la manière de présenter l'expérience de Michael Herr comme reporter indépendant et celle de ses deux compagnons, Tim Page et Sean Flyn.

Publié pour la première fois en 1968 sous la forme d'une série dans *New American Review*, dans *Esquire* et dans *Rolling Stone, Dispatches* ne sera toutefois connu du public qu'en 1977, à sa publication par Alfred A. Knopt inc. Il est important de signaler que *Dispatches* a connu un grand succès dès sa parution. La raison de cette popularité tient sans aucun doute à sa technique d'écriture. A ce propos, Gimme Shelter écrire:

Vietnam required not only new techniques of warfare, but

new techniques in writing as well. News cameramen and

photographers could show us sometimes what the war

306 Larry heinemann, *Close Querters*, op. cit. p. 310

looked like, but an entirely new language, imagery and style

were needed so that we could understand and feel. Until

Michael Herr, no reporter or writer seemed to capture it.[307]

Dispatches est tout d'abord le reportage d'un journaliste dont le projet initial est de présenter les faits tel qu'il les a vécus. Mais le décalage noté entre les faits et leur présentation a produit ce que beaucoup considérent comme la puissance de l'œuvre, l'ancrage des faits dans une fiction qui donne au texte l'allure d'une expérience dont le sens échappe à l'acteur pris dans l'engrenage de la guerre, qu'il soit soldat ou correspondant.

Divisé en six chapitres, le roman présente déjà une structure assez originale. Tout le récit est conçu entre deux moments : l'inspiration et l'expiration, ce qui, le moins que l'on puisse dire, est signe de brièveté. Mais entre ces deux moments, Michael Herr tentera de nous montrer l'enfer que cette guerre a été pour les soldats autant que pour les journalistes qui n'y étaient que pour donner le vrai visage de la guerre au peuple américain. Une autre caractéristique de ce roman est qu'il saisit les faits et les situations non pas dans leur enchaînement logique mais sous la forme d'un kaléidoscope, avec des images rapides, des vignettes, des dépêches pour ainsi dire. *Dispatches*, le titre donné à l'œuvre est à bien des égards hautement significatif. Il est sans conteste un compte rendu, émaillé d'anecdotes où s'entremêlent actions et impressions des personnages centraux, c'est à dire Michael Herr et ses amis Tim Page et Sean Flyn. Ce compte rendu incorpore à la fois plusieurs idées et impressions émanant des soldats eux-mêmes. Le tout semble présenté dans une ambiance de Rock and Roll et sous l'influence de la drogue. Les nombreuses cassures ou ruptures montrent à suffisance la volonté de l'auteur de se soustraire aux contraintes de l'esprit logique et chronologique.

Le roman s'ouvre sur un cadre confus et cauchemardesque. Il superpose deux moments : le départ des Français et leur remplacement par les Américains. La référence à la « carte » du Vietnam permet de suivre l'évolution de la situation et surtout les changements intervenus au profit des Vietnamiens. L'idée d'une victoire américaine s'est estompée devant la résistance des vietnamiens. Une atmosphère généralisée d'essoufflement se perçoit à travers les personnages et le cadre physique.

It 'was late'67, now, even the most detailed maps

didn't reveal much anymore; reading them was like

trying to read the faces of the Vietnamese, and that

307 Gimme Shelter, "Dispatches by Michael Herr'' November 20, 1977 in Charles Mc Grath (ed.) Book of the Century: *A Hundred Years of Authors, Ideas and Literature, New York: Three Rivers Press*, 2000, p. 323 (première date de parution en 1998 dans *The New York Times*

was like trying to read the wind.[308]

Cette idée de non lisibilité des objets et des individus est au cœur du drame américain au Vietnam. L'impossibilité de distinguer l'ami de l'ennemi aussi bien sur le champ de bataille qu'en ville a créé l'exaspération et cette dernière a donné lieu à des actions malheureuses qui ont de plus en plus creusé le fossé entre le Vietnamien du Sud et son allié, le soldat américain.

C'est dans cet environnement morose que Michael Herr nous présente ses personnages. Dès le premier chapitre de « Breathing In », il introduit son personnage principal, un reporter qui, dans un rapport ambigu avec le narrateur, nous présente un soldat qui a passé trois années au Vietnam. Seul survivant d'une attaque de Viet Cong, ce personnage semble sortir d'un mauvais rêve : « *He slept with his eyes open* »[309]. Ses propos sont encore plus énigmatiques, ce qui renforce l'étrangeté de son visage « *all painted up for night walking now like a bad hallucination… »*[310]*.* Le décor se précise de plus en plus avec la description des correspondants de guerre qui se sont mêlés aux combattants. Le narrateur signale outre les cheveux longs des reporters, d'autres effets dont la marijuana, certaines cassettes de musique de l'époque et des titres de chanson qui plongent le lecteur dans l'ambiance des années 60, avec le mouvement de la Contre-culture. L'évocation de noms ou de titres de chansons tels que « Animals », « Archie Bell and the Drells » et « Purple Haze » est suffisante pour anticiper sur les tensions qui vont constituer l'épine dorsale de l'œuvre. Il s'agit d'un paradoxe car c'est dans le mouvement de la contre-culture que la Guerre du Vietnam va trouver ses plus grands détracteurs. Il n'est donc pas surprenant que la guerre, perçue à travers le prisme de ces personnages, ne soit rien d'autre que le domaine par excellence de la barbarie. L'essentiel de la situation se résume par une succession de gestes sans grande consistance tel qu'il apparaît dans cette relation des faits :

Patrol went up the mountain. One man came back. He died

before he could tell us what happened.[311]

Perception ne pourrait être plus absurde que celle présentée ici par Michael Herr. Ces courtes vignettes donnent au récit une allure kaléidoscopique car, au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire, il y a comme une succession de scènes de différents lieux entrecoupés d'anecdotes qui brisent l'harmonie du cadre présenté. Il n'est pas rare de voir l'auteur mettre ensemble des images montrant la réalité de la guerre sur le champ de bataille et celle des expériences vécues que chaque acteur cherche à transcrire sous la forme de récits à communiquer à ceux qui sont restés aux Etats-Unis. C'est dire que Michael

308 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.3

309 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.6

310 Ibidem.

311 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.6

Herr articule son histoire, la met véritablement en scène et distille des informations à sa guise en laissant une bonne part aux commentaires et aux digressions. La notion de récit que l'auteur présente souvent derrière les vocables de « story » ou de « information » est le nexus autour duquel Michael Herr relate son expérience au Vietnam. D'ailleurs, le passage introductif du chapitre pose le problème des récits faits aux autorités américaines venues s'enquérir des nouvelles du front. Le narrateur ne cache pas son désaccord avec ce qui est transmis aux autorités. Il s'agit d'une image fausse de la réalité qui est communiquée à ces autorités américaines qui ne peuvent voir que ce qui se passe dans les arrières. En mettant l'accent sur l'information, Michael Herr pose un problème d'une brûlante actualité. En effet, on peut voir trois époques distinctes dans l'histoire de la guerre : l'époque de la masse liée aux nombre des soldats constituant la troupe, celle de l'énergie et celle de l'information. A l'époque de la masse, l'élément déterminant dans la guerre est le nombre de soldats en situation pour livrer le combat. Les effectifs des forces en présence sont un facteur décisif de victoire dans les batailles. L'époque intermédiaire voit un autre facteur devenir déterminant : l'énergie, la puissance du canon, la puissance du feu. Aujourd'hui, le facteur prédominant dans la conduite de la guerre est l'information. Michael Herr le comprend très bien et c'est peut être pour examiner ce facteur qu'il a choisi de présenter la vie des correspondants de guerre sur le champ de bataille. Dans le passage ci-après, Michael Herr donne son appréciation de ce qui se passe dans les arrières, à Saïgon plus précisément :

> *In Saigon it never mattered what they told you, even less when they actually seemed to believe it. Maps, charts, figures, projections, fly fantasies, names of places, of operations, of commanders, of weapons: memories, guesses, second guesses, experiences (new, old real, imagined, stolen); histories, attitudes you could let it go let it all go. If you wanted some war news in Saigon you had to hear it in stories brought from the field by friends, see it in the lost watchful eyes of the Saigonese, or do it like Trash-man, reading the cracks in the sidewalk.*[312]

Ce que l'on constate, c'est que le récit se vide de son contenu une fois que l'on quitte le champ de bataille. On perçoit dès lors comme une double articulation des apparences et de la réalité conçue à des niveaux différents mais fonctionnant parallèlement.

312 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.pp. 42-43

Toujours dans le chapitre d'exposition, le narrateur fait une place importante aux moyens de transport, particulièrement les hélicoptères. L'évocation des hélicoptères, à la fois objet symbolique associé à la sexualité dans l'esprit du narrateur et à la mort ou à la destruction, place l'homme dans une situation d'ambivalence permanente qui renvoie aux deux notions déjà signalées. L'inspiration ou la vie et l'expiration pour dire la mort. Tel est, semble t-il, le dilemme dans lequel se trouve le soldat américain. Dans ce cadre, l'hélicoptère sauve la vie en transportant les soldats blessés. Mais, il est sans contexte l'outil le plus dangereux sur le champ de bataille et est la cause des nombreuses morts constatées du côté des Vietnamiens. Ainsi, le sens donné à cet appareil est tellement profond qu'il rappelle le symbolisme de la baleine blanche d'Herman Melville, animal dont la chair nourrit les hommes tout en étant doté d'un pouvoir de destruction inégalable.

Par ailleurs, Michael Herr profite de ce premier chapitre pour montrer la cruauté des soldats américains :

Frail gray smoke where the'd burn off the rice fields around

a free stricke zone, brilliant white smoke from phosphorus

("Whilly Peter/Make you a bub liever"), deep black smoke

from palm, they said that if you stood at the base of a

column of napalm smoke it would suck the air right out of

your lungs.[313]

Les bombes à napalm brûlent la peau de l'ennemi. Avec le phosphore qu'elles contiennent, l'eau n'a aucun effet. Ainsi, la personne brûle jusqu'à la mort définitive. Le cynisme est total quand le pilote qui largue les bombes se met à dire ces mots tout en riant : *« Vietnam, man, Bomb'em and feed'em, bomb'em and feed'em »*[314]. Le narrateur met le doigt sur les horreurs de la guerre quand il évoque le transport des cadavres dans l'hélicoptère, surtout quand il fait allusion à la bataille de Khe Sanh. Le nombre de morts à cette bataille explique le peu de soin apporté à leur transport. L'horreur est poussée à son comble quand l'auteur nous présente la scène où un soldat était sur le point de dépecer un cadavre. Il ne suffit plus de tuer mais pour le soldat américain, il est possible d'aller plus loin :

"We had this gook and we was gonna skin him" (a grunt

told me). "I mean he was already dead and everything and

the lieutenant comes over and says.hey asshole, there's a

---

313 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.10

314 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.10

reporter in the TOC, you want him to come out and see

that? I mean, use your fucking heads, there's a time and

place for everything…"[315]

Les situations de conflit sont également propices au développement des stéréotypes. C'est ainsi qu'il est possible de percevoir dans la conversation des soldats américains tous les préjugés qu'ils nourrissent à l'endroit des Vietnamiens :

They could snap a Rolex off your wrist like a hawk hitting a

field mouse; wallets, pens, cameras, eyeglasses, anything; if

the war had gone on any longer they'd have found a way to

whip the boots off your feet.[316]

Dans cette première partie du roman, Michael Herr fait appel à un certain nombre de constructions en abîme dont les plus importantes sont l'allusion au film de Henry Fonda et la référence à l'ouvrage de Graham Greene étudié plus haut. Le film *Fort Apache* dont il est question sous la forme d'une ouverture vers un autre cadre, met en scène John Wayne et Henry Fonda. Ce film, un western, montre des scènes de combat dans lesquelles les Indiens, tués, réussissent à se relever. Une analogie est aussitôt faite avec les Vietnamiens dont les cadavres ne sont jamais visibles. Cette allusion contribue à montrer davantage le caractère irréel voire surréaliste de la Guerre du Vietnam. L'œuvre de Michael Herr ne répondant pas aux caractéristiques classiques du roman sous fait revenir à des événements précis de la guerre. La discussion sur le début de la guerre évoque sans conteste la présence française, c'est-à-dire, la bataille qui restera comme le symbole de la déroute : Dien Bien Phu. Le rappel de cette date provoque un autre déclic que l'on pourrait replacer dans le débat sur la Guerre du Vietnam pour annoncer la débâcle américaine. Les idées développées dans la dernière partie de 'Breathing In' sont celles du journaliste qui raconte ce qui s'est passé et rend compte de l'évolution de la guerre. Comme déjà signalé, la guerre américaine ne devrait pas avoir lieu si les Américains avaient bien lu et prêté plus d'attention à certaines idées développée dans le roman de Graham Greene : *The Quiet American* qui campe le point de départ de la guerre et donne un avertissement sérieux quant à l'implication d'Alden Pyle dans un conflit qui chaque jour prend des proportions nouvelles qui pourraient pousser les Etats-Unis à suivre le même sort que la France. Ainsi, la dernière partie de « Breathing In » est un rappel historique de la guerre avec tous les moments d'hésitation développés. Michael Herr, avec beaucoup de sarcasmes, analyse la tactique de « Search and Destroy », celle qui devait entraîner la capitulation sans condition des troupes vietnamiennes comme la

315 Ibidem, pp.66-7

316 Michael Herr, *Dispatches*, op. cit.p.40

reprise d'une tactique connue des Vietnamiens, la « Find and kill »[317] qui repose sur les mêmes principes. Laguerre étant le domaine par excellence de la surprise, utiliser une tactique d'jà expérimentée ne peut pas donner les résultats attendus. L'on ne doit donc pas être surpris de l'échec de cette tactique américaine. Ainsi, malgré l'ampleur des combats qui ont eu lieu pendant la période des années 67 et 68, la discussion sur l'implication des troupes américaines s'est poursuivie jusqu'à la décision de retrait des troupes américaines qui ne cherchent qu'une issue honorable pour se retirer.

La deuxième partie de l'œuvre est intitulée « Hell Sucks ». il s'agit d'un passage important du roman qui montre l'ancrage des événements dans la réalité de la guerre. Le cadre est sans conteste celui de l'enfer et l'idée que Michael Herr retient est que personne ne peut échapper à ses foudres. Il y a comme une force à la quelle il est impossible de résister et qui tire vers les profondeurs du désastre. En fait, cette partie annonce la troisième en ce sens qu'elle présente les premières semaines de l'Offensive du Têt. Cette offensive, minutieusement préparée par les Vietnamiens pour surprendre les Américains qui les croyaient pris par la célébration du premier jour de l'an selon leur calendrier, a été essentiellement orientée vers les villes. La description faite par Michael Herr s'éloigne de la fiction pour suivre les contours d'un reportage journalistique. La description de Saïgon, une ville connue pour ses lieux de détente, loin du carnage des rizières, annonce un climat lourd, un drame qui se prépare :

By : 30 each day Saigon looked like the final reel of "One

the Beach", a desolate city whose long avenues held

nothing but refuse, windblown papers, small distinct piles of

human excrement and the dead flowers and spent

firecracker casings of the Lunar New Year.[318]

En effet, à l'approche du Nouvel An vietnamien, appelé Têt, on voit venir dans la ville de Saïgon plusieurs visiteurs, à bord de bus, de bicyclettes ou à pieds, arrivant des campagnes et donnant l'impression de venir rendre visite à leurs familles en ville. On a noté ceci le soir du 31 janvier:

Shortly after midnight on January 31, furtive figures

disguised as civilians moved in the shadows of Saïgon.

Exhausted by the Têt celebrations, the city took little notice.

Even though there had been a rash of attacks elsewhere in

---

317 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.61

318

Vietnam the previous day, the midnight-to-dawn curfew had been suspended. In the pre-dawn hours, some 4,500 Viet Cong gathered in the cemeteries and other designated points to pickup their weapons. The guerrillas fastened the top buttons of their white shirts or slipped red armbands onto their sleeves to identify themselves to other Viet Cong. That time had come.[319]

Ce qui se prépare dans le passage ci-dessus c'est l'attaque de l'ambassade américaine à Saïgon qui sera le point de départ d'une série d'attaques de 40 capitales de districts et de provinces. C'est ainsi que Saigon qui sera le point de départ d'une série d'attaques de 40 capitales de districts et de provinces. C'est ainsi que Saïgon va devenir un vaste champ de bataille et c'est cette atmosphère que Michael Herr essaie de rendre dans cette deuxième partie de *dispatches*. Voici l'image que le Vietnam offre au narrateur du roman :

Vietnam was a dark room full of deadly objects, the VC were everywhere all at once like spider cancer, and instead of losing the war in little pieces over years we lost it fast in under a week.[320]

Ce qui est annoncé dans cette partie c'est le naufrage collectif rendu encore plus dramatique par la référence au Titanic. L'optimisme du commandant du bateau qui coulait trouve sa réplique dans les réflexions des officiers américains pour lesquelles la victoire était presque acquise. Cet aveuglement est encore plus déconcertant quand on perçoit l'inadéquation des techniques utilisées par les Américains pour combattre les Vietnamiens. Pour illustrer ce propos, le narrateur signale qu'un des soldats américains s'est senti particulièrement à l'aise dans les combats en zone urbaine à Hue où les scènes lui ont rappelé les batailles entre bandes dans les rues de Philadelphie. En effet, Phily Dog, présenté dans ce cadre, était lui-même chef de bande et se trouvait parfaitement à l'aise à combattre les Vietnamiens au milieu des habitations.

La troisième partie, intitulée « Khe Sanh » est sans aucun doute l'une des plus importantes du roman. Elle présente une bataille qui, aux yeux des stratèges vietnamiens, devrait être le « Dien Bien Phu » américain. Les similitudes avec la défaite française sont nombreuses :

319 George Esper, *The Eyewitness History of the Vietnam War*, op. cit; p. 101

320 Michael Herr, *Dispatches,* op cit.p.71

1 – le ratio de ceux qui ont attaqué par rapport à ceux qui ont défendu est le même, il est de 8/1 ;

2- La configuration du terrain est la même, Dien Bien Phu et Khe Sanh sont des cuvettes ;

3- Le climat des deux localités connaît des saisons de fortes pluviométries marquées par la mousson ;
4- Dans les deux cas, les Vietnamiens ont utilisé la même tactique : celle de l'encadrement des unités ennemies ;
5- Comme cela a été le cas avec Dien Bien Phu, à Khe Sanh, les troupes vietnamiennes sont arrivées par infiltration à travers des tunnels creusés par les vietnamiens eux-mêmes suivant un plan savamment orchestré par le Général Vo Nguyen Giap ;
6- Il a été annoncé que le Général Giap lui-même conduirait l'opération à Khe Sanh.

La bataille de Khe Sanh a également permis de voir les dysfonctionnements de la chaîne de commandement américaine. Les ordres ne viennent pas de ceux qui sont sur le terrain mais des Etats-Unis. A ce propos, Michael Herr écrira:

> *More than any other Americans in Vietnam, Khe Sanh's*
>
> *defenders became hostages, nearly 8,000 Americans and*
>
> *Vietnamese who took their orders not from the regimental*
>
> *commander in the TOC, nor from General Cushman in*
>
> *Danang nor General Westmorland in Saigon, but from a*
>
> *source which one Intelligence officer I knew always called*
>
> *"Downtown. They were made to sit and wait, and*
>
> *Marines defending like antichrists at vespers.*[321]

L'aspect le plus troublant pour les troupes américaines, note Michael Herr, c'est la disparition des cadavres du côté vietnamien. Par exemple, indique t-il, à la bataille de Dak To, précisément à la côte 875 où il y eut de nombreuses pertes des deux côtés, les américains avaient annoncé qu'ils avaient tué plus de 4.000 Vietnamiens. Quelle ne fut leur surprise quand ils se sont rendus sur le terrain pour ramasser les corps. Ils n'ont trouvé que 4 corps:

> *But when the top of the hill was reached, the number of*
>
> *NVA found was four. Four of course more died, hundreds*
>
> *more, but the corpses kicked and counted and photographed*

321 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.105

and buried numbered for. Where, Colonel? And how, and why? Spooky.[322]

Cette célébrité des Vietnamiens dans la récupération de leurs morts pour ne pas donner le sentiment de défaite a contribué à créer un grand mystère autour du combattant vietnamien jusqu'à prouver son immortalité. Le soldat américain n'a pas échappé aux rumeurs les plus folles dont les commentaires ancrés sur la superstition ne constituent que l'aspect le plus visible. Il reste évident que ces situations ont eu comme effet de saper le moral du soldat américain. Les derniers chapitres de *Dispatches* prolongent l'interpénétration des faits et de la fiction dans le récit de Michael Herr. Le chapitre « Illumination Rounds » reprend la genèse de la guerre à travers les ouvrages de Graham Greene et de Robin Moore. Le titre donné à cette partie renvoie à l'idée de carnaval avec ses feux d'artifice. Les effets lumineux causés par les obus contribuent à la création d'une ambiance qui, curieusement, rappelle celle des cérémonies de réjouissance. Par ailleurs, la référence à son ami Tim Page montre que le narrateur met en parallèle l'écriture de la guerre qui est son domaine de prédilection et les images tirées par Tim, le photographe du groupe. Toutefois, aussi bien à travers l'écriture que par l'image, Michael Herr perçoit la guerre comme une expérience personnelle et chaque acteur ne peut transmettre qu'un aperçu du phénomène. Michael Herr évoque un motif récurrent dans les récits de guerre, celui du soldat cocufié. La hantise de beaucoup de soldats est liée au comportement de leur bien-aimée laissée au pays. Il est au courant qu'après les combats et dans les moments de repos, l'essentiel tourne autour des nouvelles du pays et la lecture du courrier est un moment important dans le moral du combattant. A ce propos, il faut signaler que dans ces moments, les craintes avouées et non avouées tournent autour de la perte de la bien-aimée qui cède et se donne à un autre du fait de la distance et du temps. L'infidélité de la bien-aimée est souvent constatée par référence à des grossesses comme dans le cas suivant :

Orrin received a letter from his wife. It told him straight off that her pregnancy was not seven months along, as he had believed, but only five. It made all the difference in the world to Orrin. She had felt so awful all the time (she wrote) that she went to see the minister, and the minister had finally convinced her that the Truth was God's one sure key to a beautiful conscience. She would not tell him who the father was (and honey, don't you never, never try and make

322 Ibidem ; p. 95

me tell) except to mention that it was someone Orrin knew

well.[323]

Le motif du mari cocu est très présent dans la littérature de la guerre et il n'est pas surprenant qu'il soit un sujet de discussion entre les soldats. La situation décrite ci-dessus est très courante et pousse le soldat au suicide. Orrin entrevoit une autre solution, celle de tuer sa femme. Tout cela pour dire que beaucoup de choses affecte le comportement du soldat sur le champ de bataille et contribue pour ainsi dire aux nombreuses « frictions » du cadre dans lequel évolue le soldat. Ainsi, si le roman de Larry Heinemann, *Close Quarters,* indique l'immersion du soldat dans le contexte de la guerre et les transformations qui en découlent au plan physique, psychologique et moral, *Dispatches* de Michael Herr quant à lui, met l'accent sur le discours, sur la manière de communiquer l'expérience et la crédibilité qu'il faudra accorder aux récits, qu'ils soient le fait des soldats ou celui des correspondants de guerre. Herr montre, dans ce cadre, une grande confusion qui signifie que, quelque soit le niveau où l'on se trouve, les événements nous écrasent et nous empêchent de garder toute notre lucidité, voire notre sensibilité.

Cependant, Michael Herr ne manque pas de faire observer que la guerre pourrait également être cet événement à la fois fantastique et exotique. A ce titre, elle est le lieu où se forgent les amitiés les plus fortes parce que soudées par le sang et la souffrance. La guerre procure à ses acteurs des moments de communion forte mais de courte durée car, devant l'horreur et l'adversité, ces sentiments ne peuvent se fortifier et se développer . *Dispatches* souligne l'importance de la notion de temps chez le GI qui doit rester au Vietnam pour une période connue d'avance. Contrairement au soldat de la Deuxième Guerre du Vietnam sait, à son arrivée sur le champ de bataille, qu'il doit faire fasse aux affres de la guerre pour une année. Il sait qu'à l'issue de ce temps réglementaire de séjour, il reprendra le chemin du retour aux Etats-Unis. Cela n'est pas sans conséquence sur son attitude et son rapport au temps qui passe. Le compte à rebours commence dés qu'il met les pieds au Vietnam et quand le soldat commence à assurer un suivi régulier du temps qui lui reste pour prétendre au retour. Ainsi est créée une atmosphère obsessive liée à la trop grande attention prêtée à la marche du temps. Comme le signale ici Michael Herr, le décompte du temps est une donnée essentielle pour le soldat américain :

Like every American in Vietnam, he had his obsession with

time. (No one ever talked about when-this—lousy—war-is

-over. Only "How much time you got"?) The degree of Day

Tripper's obsession, compared with most of the others,

323 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.126

could be seen in the calendar on his helmet.[324]

Pour montrer l'importance du temps, Michael Herr présente un personnage dont la caractéristique essentielle est le rapport intime et étroit qu'il entretient avec le temps. Herr nous signale son option radicale de ne concevoir ses activités que dans la journée. A ce titre, le sobriquet de Day Tripper qu'il a pris est suffisamment illustratif de cette option. Herr souligne, en outre, sa maîtrise de tout ce qui est relié au temps :

> *No metaphysician ever studied Time the way he did, its*
>
> *components and implications, its persecond per-second per seconds, its*
>
> *shadings and movement. The Space-Time continuum, Time-as-*
>
> *Matter; Augustinian Time: all of that would have been a*
>
> *piece of cake to Day Tripper,* whose brain cells were
>
> arranged like jewels in the finest chronometer.[325]

Le temps cesse dès lors d'être une réalité immatérielle pour prendre corps et peser de tout son poids sur la conscience du soldat américain en proie à de nombreuses sollicitations du champ de bataille vietnamien. Il constitue à n'en pas douter un autre facteur de distraction faisant de la victoire un objectif plus que jamais évanescent dans la conscience du soldat.

Dispatches, comme l'indique le titre, est aussi une métaphore qui montre que nous ne percevons que des aspects fragmentés de la réalité. Nous n'avons qu'une connaissance parcellaire de la guerre et la raconter ne serait que montrer une partie de sa réalité. Cette idée, au cœur de la quête du correspondant de guerre et de ses compagnons, est surtout rendue plus explicite dans les conclusions presque banales que le narrateur tire de son expérience :

> *So we have all been compelled to make our own*
>
> *movies, as many movies as there are correspondents,*
>
> *and this one is mine.*[326]

Dispatches, donc, au plan de son projet d'écriture, ne se justifie qu epar le fait que son auteur doit donner sa version des événements et les images qu'il associe à ceux-ci. Herr parle de l'assassinat de Martin Luther King, Jr. Et de l'impact de cette mort sur le comportement des soldats noirs. Par ailleurs, pour Michael Herr, la guerre ne se limite pas

324 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.324

325 Ibidem .

326 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p. 188

seulement à ce qui se passe sur les champs de bataille vietnamiens. Le mouvement de la contre-culture qui fait rage aux Etats-Unis n'offre pas un cadre plus rassurant. Il n'est donc pas de répit pour ceux-là qui ont atteint l'adolescence dans cette période. Pour corroborer une telle idée, Michael Herr dira fort à propos « *I think that Vietnam was what we had instead of happy childhoods"*[327]*.* Perception ne pouvait être plus eschalotologique quand, à la fin de son récit, il annonce que la contre-culture a été aussi meurtrière que les fronts vietnamiens :

Out on the street i could not tell the Vietnam veterans
from the rock and roll veterans. The sixties had made so
many casualities, its war its music had run power off the
same circuit for so long they even did not have to fuse.
The war primed you for lame years while rock and roll
turned more lurid and dangerous than bullfighting, rock
stars started falling like second lieutenants…[328]

Cette perception Presque apocalyptique du contexte de la guerre du Vietnam trouve véritablement sa justification dans les derniers mots du texte de Michael Herr :

Vietnam Vietnam Vietnam, we've all been there.[329]

Ce cri de Cœur Presque existentiel traduit toute la profondeur du traumatisme subi aussi bien dans le cadre réel de la guerre que dans le cadre domestique où d'autres acteurs affrontent une réalité tout aussi implacable que celle des champs de bataille asiatiques. Le rapprochement que Herr voudrait faire ne s'arrête pas à la simple osmose des lieux mais touche aussi les combattants et les non combattants. Creusant davantage cette idée, l'intérêt porté au cadre des combats aussi bien que la promiscuité voulue entre les GI et les reporters, Michael Herr crée une ambiance aux contours flous entre ceux qui combattent l'ennemi vietnamien et les correspondants de guerre. D'ailleurs, le chapitre introductif montre une sorte de télescopage des personnages si bien qu'une distinction nette entre le soldat, le narrateur et le reporter est presque impossible. C'est dire que la guerre n'a épargné personne : aussi bien les soldats que les reporters, tous ont vécu dans leur chair et dans leur conscience des blessures profondes que le temps ne pourra refermer que très difficilement.

327 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.244

328 Michael Herr, *Dispatches*, op cit.p.258

329 Ibidem, p. 260

Cependant, le rapprochement que Herr voudrait faire entre le soldat et le reporter est peu convaincant aux yeux des GI qui opposent ‘indulgence’ et ‘nécessité’. En effet pour les soldats, les non combattants ne sont présents sur le cham de bataille que pour assouvir une curiosité dont ils pouvaient bien se passer. Autrement dit, le non combattant a choisi d’être dans le cadre de la guerre alors que le soldat s’y trouve par obligation et par ‘nécessité’. A partir de ce moment, le non combattant ne pourra jamais sentir ce qu’endure le combattant. Le personnage de Herr n’échappe pas à cette règle même si souvent il est peint comme pris au piège entre ces décalages trop fréquents dans le roman, celui des réalités de la guerre au front et l’indifférence, voire une quasi insouciance du non combattant dans les arrières. Cela a fait dire à beaucoup de critiques que l’œuvre de Michael Herr n’est ni plus ni moins que celle d’un journaliste qui se rend compte des limites du point à partir duquel il voudrait saisir la réalité de la guerre.

Le processus de maturation dont il a été question dans l’œuvre de Larry Heinemann, surtout dans l’itinéraire de Philip Dosier, est également présent dans *Dispatches*. Au début de l’œuvre, on perçoit une certaine ardeur, un élan qui traduit on ne peut plus clairement le romantisme du personnage central dans sa quête, celle de porter au public américain les rigueurs ou pour être plus précis, les vérités de la guerre. On sent qu’au fur et à mesure que l’on avance dans le récit, les chances d’arriver à une démarche cohérente s’amenuisent et ce que l’on voit est la désarticulation du discours et des faits relatés montrant ainsi que, quelle que soit la maîtrise que l’on pense avoir des événements, la mémoire nous trahit et ce que l’on produit n’est ni plus ni moins que la preuve de l’inaptitude à rendre compte avec exactitude des atrocités de la guerre. A la fin du roman, Michael Herr voit très clairement sa position par rapport à celle du soldat. C’est cela qui explique que, tout au long de son récit, la camaraderie d’armes à laquelle il aspirait, il ne l’a pas eue car il est et reste un non combattant. A ses yeux, il y a bien sûr là une véritable injustice si l’on tient compte du caractère aveugle de la guerre qui écrase sans distinction aucune tous ceux qui se retrouvent dans son contexte.

Pour conclure sur les deux œuvres étudiées dans la phase chaude de combats ayant conduit à la pression que le Président Lyndon B. Johnson va subir à la fin de son premier mandat pour trouver une sortie honorable à l’implication des Etats-Unis dans cette guerre, on peut dire que *Close Qarters* autant que *Dispatches* contribue à créer une sorte de légitimation de la guerre comme espace de libération des forces les plus criminelles contenues en l’homme. Contrairement aux romans des périodes précédentes où le soldat nous apparaît comme un agneau sacrificiel, dans ces deux romans, il y a comme une sublimation de la capacité à donner la mort à l’ennemi autant qu’à l’ami. La guerre est donc une occasion de transgresser les normes sociales, de s’en affranchir dans un cadre qui garde une certaine particularité ; le propre du militaire est de tuer s’il ne veut pas être tué. L’innocence, la jeunesse, le manque d’expérience sont perçus comme des faiblesses chez le soldat tandis que la rage dans la bataille, l’exaltation devant les victimes qu’on abat comme pour se donner plus de valeur sacrent le héros. En fait, beaucoup d’analystes pensent qu’il se

passe une certaine ‘dé-responsabilisation’ car dans l’espace du conflit, personne ne porte l’intégralité de la responsabilité de ses actes. La guerre autorise des comportements répréhensibles en temps de paix mais excusables parce qu’il s’agit de la guerre. Certains combattants y trouvent du plaisir à se laisser entraîner dans des excès du fait de l’absence de toute dimension morale. Chez Herr autant que chez Heinemann, il y a comme un état d’épiphanie guerrière qui se manifeste quand le soldat tue l’ennemi. C’est cet état presque de démence dissimulée dans une jouissance immense que William Broyles Jr. Rattache dans son article : « Why Men Love War ? » à un orgasme comme dans cette expression « *clear orgasmic death by drowning »*[330]*.* Philip Dosier est l’image du sergent Croft dans The Naked and The Dead de Norman Mailer qui subit une métamorphose complète en contact avec la réalité de la guerre. Comme le sergent Croft, il peut se livrer à toutes sortes d’actes de violence en toute impunité et la guerre est le seul contexte qui autorise de tels comportements. Ainsi, ces deux romans mettent l’accent sur l’expérience. L’armée arrive à créer une sorte conditionnement du soldat qui, au contact de la guerre perd son humanité pour ne voir que le carnage, la mort qu’il faudra donner. Si le premier roman s’inspire de l’expérience d’un soldat, le second quant à lui est le fait d’un reporter qui cherche à se confondre avec les soldats afin de donner la vraie image de la guerre à travers le texte et l’image. Toutefois, Michael Herr arrive à voir l’impossibilité de relater ce qui s’est passé parce que le décalage entre l’expérience et sa relation produit un phénomène de brouillage, conduisant à la reproduction d’une situation qui n’a rien à voir avec le vécu du soldat dans le véritable contexte de la guerre. Le problème qui se pose est sans conteste celui de l’écriture de l’expérience.

330 *Esquire, november 1984,* pp.55-65

2-2-2 L’annonce de la fin des combats ou la « vietnamisation » du conflit : l’imagination et la mémoire dans Going After Cacciato de Tim O’Brien et Born on the Fourth of July de Ron Kovic.

La dernière partie de la Guerre du Vietnam est cette période charnière entre la fin du mandat du Président Johnson en 1968 et l’arrive au pouvoir de Richard Nixon. Si sous la présidence de Lyndon B. Johnson, il y a eu les batailles les plus sanglantes, celles qui sont restées marquées en pierre blanche sur le déroulement de la guerre, l’arrivée de Richard Nixon est surtout celle de la baisse en intensité des combats. Le changement dans la conduite des opérations intervenu en 1968, après la désignation du général Creighton W. Abrahams pour remplacer le général Westmorland, augure de l’inefficacité de la tactique « Search and Destroy » et du recours à des unités moins importantes du point de vue de leurs effectifs. Le président Johnson a, après le 1er novembre 1968, mis fin aux bombardements. La politique de Nixon qui arrive au pouvoir après une campagne électorale dominée par la question vietnamienne, cherche à mettre en pratique son plan de sortie de crise axé sur la « Vietnamisation » du conflit. Ce terme, créé par le Secrétaire à la Défense américain Melvin laird, prévoit le retrait des troupes américaines en trois phases :

1- La responsabilité d’engager les combats terrestres revient aux Vietnamiens du sud, les Etats-Unis assurent l’appui aérien et le soutien logistique ;
2- Les Etats-Unis prennent en charge la formation de leurs collaborateurs sud-vietnamiens et les encadrent pour les manœuvres aériennes ;
3- Les Américains deviennent des conseillers avant de procéder au retrait complet des troupes.

A l’exception de ‘Hamburger Hill’, des tirs venant des soldats-amis et quelques batailles aussi bien au Laos qu’au Cambodge, l’essentiel tourne autour des tergiversations de Nixon pour arriver à « une sortie honorable ». en effet, le 12 mai 1969, le 3ème bataillon du 187ème régiment cherche à prendre la côte 937. L’unité américaine atteint l’objectif visé après avoir perdu 46 soldats avec prés de 300 blessés. Le nom donné à cette opération ‘Hamburger Hill’ restera aussi comme une bataille mémorable. Cette bataille va symboliser la futilité de la quête américaine. Les soldats américains qui seront tués, le seront futilement aux yeux des stratèges américains. Quel intérêt y a-t-il à occuper cette hauteur ? Ce point de vue a été

repris par le sénateur Edward Kennedy qui demande le retrait immédiat des troupes. Le 8 juillet 1969, Richard Nixon annonce solennellement son plan de retrait et s'engage dans des négociations avec le pouvoir nord-vietnamien par l'entremise des autorités françaises. Avant la fin de l'année 1969, en accord avec son plan de retrait, les Etats-Unis commencent à fournir un arsenal logistique impressionnant à leurs alliés. Les Sud-vietnamiens ont reçu 700.000 fusils M.16,600 pièces d'artillerie, 30.000 lance-grenades et 10.000 mitrailleuses sans compter des milliers de véhicules de transport de troupes et des hélicoptères.[331] Les négociations pour arriver à la paix n'ont pas toujours été faciles. Ainsi, Richard Nixon décide-t-il de procéder à l'intensification du conflit en bombardant pendant les fêtes de Noël de 1972 la ville de Hanoi. En utilisant des B-52 et 40 tonnes de bombes, Nixon voudrait accélérer le cours des événements pour amener les Vietnamiens à la table de négociations à Paris. Le 27 janvier 1973 en effet, à l'hôtel Majestic de Paris, les Accords de Paris sont signés d'une part par le secrétaire d'Etat William P. Rogers et le ministre sud- vietnamien des Affaires Etrangères et d'autre part, par Nguyen Thi Binh pour les Viet Cong et le ministre des Affaires Etrangères du Nord Vietnam, Nguyen Duy Trinh mettant ainsi fin à une très longue guerre.[332]Le 29 janvier 1973, les prisons sont ouvertes pour permettre aux prisonniers américains de rentrer. Toutefois, à cause dune libération des prisonniers qui fait l'objet de beaucoup de revendications du côté des Américains, la fin définitive de la guerre n'a lieu pratique ment que le 30 avril 1975 avec le départ des derniers Américains par hélicoptère à partir de l'ambassade des Etats-Unis à Saigon.

L'étude de *Going After Cacciato* de Tim O'Brien et celle de *Born On the Fouth of July* de Ron Kovic prolongent l'imbroglio constaté dans l'analyse des œuvres précédentes : *Close Quarters* et *Dispatches*. Comme ces dernières, *Going After Cacciato et Born On the Fourth of July* se passent dans l'esprit de leurs auteurs et posent la question de comment comprendre les réalités de la guerre et l'expérience acquise par les participants, qu'ils soient soldats ou journalistes. Ces œuvres choisies portent pour la plupart sur l'écriture de cette expérience. Plus intéressant encore, tandis que le personnage principal de *Going After Cacciato* quitte le contexte des combats par la force de son imagination pour aller vers Paris, le lieu des négociations**,** *Born on the Fourth of July* prend comme point de départ la célébration du « Memorial Day », jour de réjouissances destiné à témoigner aux anciens combattants la reconnaissance du peuple américain, pour revenir sur tout l'itinéraire de Ron Kovic après une blessure au Vietnam. Il y a donc une sorte de chassé-croisé qui conduit à la même conclusion : la futilité de la guerre.

Tim O'Brien, après avoir terminé ses études à Macalester College, prend la décision de s'engager dans l'armée. Cette décision n'est pas facile car Tim O'Brien a tout d'abord tenté de s'enfuir au Canada pour échapper à la circonscription. C'est par crainte d'être considéré

331 Geore Esper, *The Eyewitness History of the Vietnam*, op, cit; p. 117

332 Pour les noms de tous les signataires des négociations de Paris, voir l'annece 3, tome 2 de la présente thèse.

comme un traître aux yeux de l'administration américaine qu'il opte finalement pour les drapeaux en 1969. Il raconte que son séjour s'est passé à l'endroit même où se sont déroulés les massacres de My Lai. Tim O'Brien va se retrouver dans une unité d'infanterie, c'est-à-dire, le corps qui est en contact direct avec les troupes ennemies.

Going After Cacciato (1978), roman primé en 1979 par la haute distinction de 'National Book Award' et la troisième œuvre de Timothy O'Brien après *If I die In a Combat Zone* en 1973 et *Northern Lights* en 1974, prend pour cadre la guerre du Vietnam. En fait, Tim O'Brien a écrit prés de 6 œuvres, toutes axées sur son expérience au Vietnam. Le personnage de Cacciato décrit dans *Going After Cacciato* est déjà présent dans *If I die In a Combat Zone***.** Tim O'Brien précise que son camarade Kline, rencontré dans le cadre de sa formation militaire, l'a inspiré.

*Going After Cacciato***,** à l'image de *Dispatches,* est une réflexion sur l'écriture. L'on est tenté même de penser que lr roman de Tim O'Biren va plus loin que celui de Michael Herr en ce sens que l'effet de fragmentation qui donne à l'œuvre une allure postmoderniste y est plus accentué. L'histoire présente des points de rupture, des récits alternés et des enchevêtrements qui ne se conçoivent que dans le cadre de l'écriture postmoderniste. Toutefois, un décodage minutieux permet de voir que l'histoire va dans trois directions distinctes et elle est racontée, dans la plupart des cas, sans tenir compte de la chronologie des événements. Les 46 chapitres qui constituent le roman présentent trois situations. La première, la plus difficile à saisir parce qu'ancrée dans la réalité que le sous officier voudrait fuir, montre ce dernier montant la garde dans un observatoire alors que son unité est au repos. L'histoire développée dans ce cadre constitue les repères qui jalonnent les deux autres projets narratifs. La deuxième, peut être la plus complexe parce que racontée dans le désordre, examine par le biais de la mémoire les faits qui ont marqué le séjour au Vietnam de Paul Berlin. Le parcours de Paul Berlin est ainsi ré-examiné au gré des caprices de sa mémoire. Cependant, il est possible, après avoir reconstitué ce parcours, de voir ce personnage depuis son enfance et le cadre qui l'a vu grandir et a marqué son imaginaire jusqu'à la Guerre du Vietnam présentée sous la forme d'un univers carcéral auquel aucun soldat ne peut échapper. On nous apprend que la durée du séjour est de six mois. La troisième dimension du roman, la plus visible du fait de la fonction qu'elle joue dans l'œuvre et dans le stratagème de Paul Berlin, présente le motif de la désertion du soldat Cacciato, désertion qui expliquera aussi les mobiles que Paul Berlin et les soldats de la troisième escouade vont saisir pour quitter le champ de bataille en direction de Paris, le lieu des négociations en vue d'arrêter les combats au Vietnam. Si la deuxième partie de l'histoire, celle qui reprend le séjour de Paul Berlin au Vietnam., comprend quelques 15 chapitres, la troisième, quant à elle, occupe 20 chapitres du roman et cette longueur est significative eu l'égard à l'effet de dilatation que recherche Paul Berlin pour échapper à la réalité de la guerre. On note aussi come des encadrés au récit, deux chapitres éponymes du roman dont le premier, sous la forme d'une construction en abîme, annonce l'impossibilité de tracer une ligne de démarcation entre la réalité et la fiction, entre le vécu des soldats et les moyens qu'offre l'imagination de se soustraire du milieu physique pour se retrouver dans un ailleurs

qui serait le point de rencontre entre le réel et le fictif, voire le factice. Tout cela est bien sûr rendu possible par le moment choisi pour l'évasion : la nuit. Autrement dit, l'histoire développée dans *Going After Cacciato* dure les six heures pendant lesquelles le sous-officier Paul Berlin veille sur le repos des soldats de son unité. Tim O'Brien fait également observer que ce temps a été suffisant pour permettre à Paul Berlin de dérouler, par des efforts de remémoration, ola durée de son séjour depuis son arrivée au Vietnam, une période que l'auteur précise être de 6 mois, la quelle, par un effet de compression, est revisitée dans les 6 heures de garde à l'observatoire. La dilatation extrême est sans conteste celle qui permet à l'évadé, le soldat Cacciato, et ceux qui sz sont mis à sa poursuite, de parcourir à pied plus de 8.000 Km dans l'unité de temps déjà indiquée. Cela n'est possible que par la puissance de l'imagination qui projette ces personnages vers Paris après avoir traversé les paysages les plus divers et franchi de nombreux obstacles.

Vu sous l'angle de ces trois histoires, *Going After Cacciato* n'est ni plus ni moins que la confrontation de forces opposées d'une part, celle du passé entretenue par la mémoire qui fait appel dans le désordre à tout ce qui a permis à Paul Berlin de se retrouver au Vietnam et, d'autre part cette force qui se présente comme une tension vers la liberté, une force permettant de résister à l'enfermement que constitue le cadre du Vietnam. Au milieu de ces deux forces, il y a la réalité du terrain pour dire que Paul Berlin ne peut ni demeurer dans le passé qu'il réprouve ni avancer dans ce futur car il voit la désertion comme le comble du déshonneur.

Le roman de Tim O'Brien s'ouvre sur une épigraphe, une citation de Siegfried Sassoon, « *Soldiers are dreamers* » cette allusion à un poète britannique de la Première Guerre mondiale annonce l'intérêt que Tim O'Brien, à travers l'histoire de Paul Berlin, portera au pouvoir de l'imagination et aux grandes idées romantiques que la recherche de la gloire et son corollaire, la désillusion, ont fait naître chez les soldats. La Première Guerre, ayant été une guerre sur l'homme du fait de son impact sur les combattants pris dans les tranchées, a brisé le mythe du héros qui triomphe envers et contre tout. A ce propos, il est important de signaler que la Guerre du Vietnam a également revêtu les mêmes caractéristiques du fait de sa durée et des conditions dans lesquelles elle s'est déroulée.

Une lecture peu attentive de Going After Cacciato fait de ce récit une sorte d'amphigouri. Toutefois, quand on choisit de cerner le message par le biais de ses différents chapitres, l'on se rend compte d'une relative cohérence du récit, ou plus exactement des décuits. Le titre du premier chapitre, titre éponyme du roman, est également celui du quarante sixième, en fait le dernier chapitre de l'œuvre. Plus important encore, le premier chapitre est à la fois un chapitre d'exposition, un survol de l'histoire développée dans le roman et le parcours « aller » de Cacciato. En tant que chapitre d'exposition, il nous présente l'action *in medias res,* c'est-à-dire que Paul Berlin et les autres membres de son escouade sont déjà au Vietnam et les informations qui sont fournies dés le début du roman font état de camarades tués au combat. C'est dire que l'action a déjà commencé et pour accélérer l'intensité dramatique, l'auteur a choisi presque la fin pour relater ce qui s'est passé. Un des

repères les plus importants est le remplacement du lieutenant Sidney Martin par le lieutenant Corson. Il apparaît donc très clairement que l'auteur a choisi de présenter l'unité militaire dans laquelle évolue Paul Berlin après 6 mois de présence au Vietnam. Ainsi, les premiers paragraphes se présentent comme un flashback qui résume les pertes en vies humaines et montrent la quotidienneté de la guerre. Le choix de commencer par la présentation d'un cadre macabre et de désolation n'est pas fortuit. Les noms Billy Boy Watkins, Frenchie Tucker, Stink Harris et le récit de leur mort sont autant d'indices pour signaler l'absurdité de l'aventure américaine au Vietnam. De manière symbolique, l'on pourrait voir dans le nom « Billy Boy Watkins » le sacrifice de la jeunesse à une cause que l'auteur ne veut pas juger de manière catégorique. L'adolescence est une période délicate caractérisée par une certaine vulnérabilité. Il n'est donc pas étonnant que la peur, seule, suffise pour entraîner la mort. Cette allusion à la jeunesse va de préciser dans la présentation de Cacciato, un jeune de dix sept ans au visage non expressif et dont le nom viendrait de l'italien « caccia » qui veut dire « chassé ». S'agissant de son visage, le narrateur rappelle ceci :

You could look at him then look away and not remember

what you'd seen. All this, stink said, added up to a case of

gross stupidity[333]

La présentation des soldats s'est faite parallèlement à celle des conditions climatiques et atmosphériques tels que la pluie, le brouillard, la boue, etc. l'auteur insiste sur un certain nombre de frictions qui rendent le contexte hostile et entraînent le pourrissement des choses. Dans cette présentation du cadre, l'on note une désacralisation des lieux de culte dans le contexte de la guerre. Les soldats ont choisi une pagode pour installera leur quartier général. Il est important de noter que ce lieu, habituellement réservé à la prière, donc un temple, est devenu un lieu souillé par l'allusion à « dope »[334]. Le premier chapitre combine la présentation des personnages et celle de l'histoire, c'est-à-dire l'évasion imaginée de Cacciato. La poursuite de Cacciato vers Paris, une fois la destination choisi, prend forme et se déroule sur les montagnes, dans les vallées et à travers des paysages et des pays telsque le Laos, Burma, l'iran et la Turquie, autant de lieux qui semblent très familiers à l'auteur. Le premier chapitre annonce quelques idées centrales à l'œuvre, notamment l'idée de nuage dans lequel se trouve Cacciato « *The lieutnant watched Cacciato climb toward the clouds* »[335]

Et l'impossibilité de se contrôler comme il ressort de cette observation *« He felt the warm wet feeling on his thighs ».*[336] Le débat engagé sur la fin de l'histoire est aussi une tentative

333 *Tim O'Brien, Going After Cacciato*, op. cit.p. 7 (references qui suivront seront notes *Going After Cacciato*).

334 Ibidem, p.3

335 *Going After Cacciato*, op. cit; p.6

336 Ibidem p.18

d’anticipation de l’action. On assiste ainsi à une construction en abîme qui présente sous une forme miniaturisée l’essentiel de ce que l’auteur voudrait développer dans ce roman. Le dernier chapitre, le quarante sixième, est une reprise du premier chapitre, à la différence que le premier quitte le Vietnam pour Paris, alors que le dernier va de Paris, la destination initiale de Cacciato et de l’escouade qui a choisi de poursuivre Cacciato, jusqu’au Vietnam, ce qui veut dire que Cacciato va faire un aller-retour. Il s’agit donc d’un long voyage de huit mille six cents « miles »[337] que l’escouade refait à pied comme cela a été le cas dans le premier chapitre du roman. Usant d’une antonomase, l’auteur nous dit que « *the Old fart* »[338] est reparti vers l’est. L’on signale par la même occasion que l’on est au lever du jour. La conclusion de ce dernier chapitre est que la tentative de se soustraire à la guerre n’a pas réussi. En fait, comment peut-elle réussir alors qu’elle ne correspond à aucune réalité ? Elle n’existe pas, du moins n’existe t-elle que dans la tête de son auteur. Mais du moment que son auteur est également le jouet des circonstances, un véritable « yo-yo »[339] comme il est dit dans le texte, cette histoire racontée n’est qu’un récit de plus, un des nombreux récits que les soldats racontent sur le cham de bataille pour lutter contre la monotonie et l’angoisse. L’on ne doit donc pas s’étonner que l’on retourne à la case de départ pour voir Paul Berlin au même endroit mais terminant sa garde.

L’analyse des premier et dernier chapitres conduit à l’examen de deux autres chapitres qui encadrent l’histoire : le second et les quarante cinquième chapitres qui portent le même titre : « The Observation Post ». Le deuxième chapitre, bien que court, concentre l’essentiel de l’histoire. Il campe le décor. L’histoire se passe à Quang Ngai à côté de South China Sea, dans un endroit qui invite à l’évasion puisque l’auteur décrit la lune et des influences sur le comportement humain. Il y a aussi la mer, cette étendue infinie qui favorise l’exaltation des émotions et des sens ainsi que la réflexion profonde sur l’être et son rapport avec l’univers. Dans un cadre aussi propice à la rêverie, le narrateur nous apprend que Paul Berlin est un artiste, un créateur. Paul Berlin a une triple identité ; auteur de l’histoire de Cacciato dont il sera question dans l’œuvre, personnage aussi qui se mettra à la poursuite de Cacciato et enfin soldat qui sera de garde à l’observatoire jusqu’au petit matin. Le narrateur nous apprend également que Paul n’est pas le seul créateur. Oscar est aussi l’auteur d’une histoire qui met en scène deux femmes. Il en est de même pour Harold Murphy qui raconte l’histoire de sa propre femme.

Par ailleurs, on apprend par le docteur Peret que les émotions sont liées à des sécrétions de la bile et les attitudes des soldats par rapport aux événements sont fonction de ces sécrétions. Le docteur donne une information importante dans le roman en disant que Paul Berlin possède une surabondance de liquide secrété, ce qui va amplifier sa capacité à réagir aux phénomènes du champ de bataille. Le lecteur est donc averti que Paul Berlin a une

337 Ibidem, p.5

338 Ibidem, p. 290

339 *Going After Cacciato*, op. cit.p.293

imagination débordante qui est liée à l'abondance sécrétion de sa glande biliaire. Ce second chapitre est surtout important par l'avertissement qu'il donne sur le rapport entre la réalité et l'imaginaire, les faits et leur transformation pour qu'ils se présentent selon ce que l'on aimerait qu'ils soient. Ainsi, ce qui s'offre au lecteur c'et une double articulation de possibles autant réalisés que ce que l'on voudrait voir se réaliser. La quarante cinquième chapitre qui porte le mime titre que le second, se caractérise aussi par une certaine brièveté. En fait les dix chapitres avec le titre « Observation post » viennent briser la longueur des développements sur l'expérience des soldats au front ou la course-poursuite entre les soldats de l'escouade et Cacciato. Ils ramènent souvent l'histoire au lieu géographique, à l'heure, six heures, du matin, mais relance aussi l'évasion par le pouvoir de l'imagination devant la nature. Revenant à ce chapitre de clôture de l'histoire, on apprend que rien n'a changé :

> *The war was still a war and he was still a soldier. He hadn't*
>
> *run. The issue was courage, and courage was will power,*
>
> *and this was his failings.*[340]

Le narrateur nous ramène au point de départ, ainsi qu'à l'angoisse du champ de bataille créée par la routine et l'environnement de la guerre. L'auteur ne peut pas s'empêcher de se poser la question des motivations de Cacciato qui pourraient correspondre à celles de Paul Berlin et, pourquoi pas, à celles de Tim O'Brien lui-même qui n'est venu à l'armée que contraint et pour ne pas être traité de couard par ses compatriotes. Comme les motivations de Paul Berlin, celles de Cacciato sont ambiguës et ne sauraient expliquer l'acceptation de tous les obstacles qui se sont dressés sur le chemin de la désertion vers Paris.

Le chapitres trois et quatre commencent par une structure alternée, le récit, dans l'imagination de Paul Berlin, de la poursuite de Cacciato d'une part et d'autre part, la relation par un effort de remémoration du séjour de Baul Berlin au Vietnam. Si le premier suit une chronologie qui correspond à la progression de Cacciato au niveau de l'itinéraire qu'il s'est choisi à travers les cartes qui étaient mises à sa disposition, les faits qui reviennent à la surface par la mémoire ne se présentent que sous une forme fragmentée, ce qui rend compte de la complexité de l'expérience acquise au Vietnam et des difficultés que les écrivains éprouvent à vouloir la communiquer. Il est évident que l'arrière plan familial exposé dans le quatrième chapitre ne prédestine pas Paul Berlin à évoluer dans un contexte comme celui du Vietnam. Le portrait que l'auteur fait de ce cadre est celui d'un enfer, le royaume « au cœur des ténébres » pour rejoindre la formule de Joseph Conrad[341] . Les chapitres qui décrivent l'expérience de Paul Berlin ne se succèdent pas les uns aux autres dans un agencement chronologique. Nous assistons plutôt à un désordre qui n'est ni moins que le

---

340 *Going After Cacciato*, op ; cit : p. 288

341 *Heart of Darkness*, roman de Joseph Conrad qui, au-delà de la complexité des thèmes abordés marque sur le plan métaphorique le repli sur soi et la non-maîtrise des forces qui nous font agir.

désarroi de Paul Berlin et par voie de conséquence celui de Tim O'Brien comme cela apparaît dans le passage suivant :

> *He was scared, yes, and confused and lost, and he had no sensei of what was expected of him or of what to expect from himself. He was aware of his body. Listening to the instructors talk about the war, he sometimes found himself gazing at his own wrists or legs. He tried not to think. He stayed apart from the other new guys. He ignored their jokes and chatter. He made no friends and learned no names.*[342]

L'auteur indique que Paul Berlin est arrivé le 11 juin 1968 dans sa compagnie, qui est en fait une compagnie de combat « First Platoon of Alpha company »[343]. Outre Paul Berlin, le narrateur montre les autres personnages du roman, notamment des personnages comme le Lieutenant Martin, Doc, Stink Harris, Frenchie Tucker, Jim Pederson, etc. le chapitre qui restitue l'expérience de Paul après celui déjà examiné, est le neuvième : il permet de cerner les personnages de Bernie Lynn et Frenchie Tucker. Dans l'ensemble, tous ces chapitres cherchent à montrer les conditions insoutenables de la guerre. Les morts annoncées dès le chapitre introductif vont se dérouler sous les yeux du lecteur. Pederson va mourir par la faute de ses camarades, ce qui va renforcer l'importance des feux tirés par les troupes amies ou le « fragging » développé plus haut. Ainsi, Bernie et Frenchie vont suivre. Il est évident que personne ne pourra échapper à ce qui ressemble désormais à la roulette russe comme le décrit James Webb dans *Fiels of Fire* **:**

> *If you want to know, I get the feeling this [Vietnam War] is kind of like Russian roulette. Just as senseless. And the players aren't excused until the gun goes off in their face, so you get new players but the old ones can't leave until they lose. So the more times you put gun to your head, the cumulative chances of it going off ar.*[344]

---

342 *Going After Cacciato***,** op. cit.p.36

343 Ibidem, p.39

344 Cité par Tobey C. Herzog, « *Going After Cacciato***:** The Soldier- Author-Character Seeking Control, in *Critique*, Winter 1983, p. 89

L'histoire de la poursuite de Cacciato, encore un des nombreux subterfuges crées par les soldats pour ne pas affronter la réalité de la guerre, occupe prés de vingt chapitres et obéit à une orientation qui va dans un premier temps vers l'ouest, c'est à dire en direction de Paris, ensuite vers l'est dans les derniers chapitres où Paul Berlin reprend le chemin du Vietnam. Tout ce voyage est le fruit d'une imagination féconde:

> We live in our heads a lot, but especially during situations
>
> of stress and great perils. It's a means of escape in part.[345]

Le lecteur devra remarquer une présence : la compagnie de Sarkin Aung Wan dont l'identité, excepté qu'elle est moitié chinoise, n'est pas parfaitement maîtrisée.

> *Part Chinese, part unknown, for many months now she had*
>
> *been a refugee, traveling west from Saigon with her two*
>
> *aunts. Home was Cholon. Many Chinese in Cholon, she*
>
> *said, many fine restaurants. Her father had once owned a*
>
> *restaurant, but now it was owned by her uncle. Her father*
>
> *had died in childbirth. A very sad thing. As her mother gave*
>
> *birth to twin babies, her father was led out of the waiting*
>
> *room and taken down many corridors and then shot.*[346]

Sarkin Aung Wan sera Presque dans tous les chapitres de l'évasion fictive de Cacciato. Cette femme, énigmatique sert de guide à Paul Berlin qui finit par l'abandonner à la fin de l'histoire. Elle est souvent présentée comme la « femme fatale », « la femme dévoreuse de mâles », une image de la femme vietnamienne qui reviendra dans le récit de Ron Kovic. L'amour qui semble naître entre Paul Berlin et elle n'a jamais dépassé le cadre de l'amour platonique et c'est peut être ce qui explique le dénouement que l'auteur donne à cette relation.

L'idée la plus importante dans ce récit est l'évasion de Cacciato liée au séjour de Paul Berlin et à son expérience sur le front vietnamien. L'aspect dominant de cette évasion est sans conteste celui de la peur, en fait, le non maîtrise de soi sur le champ de bataille. Ce thème qui a été abordé par beaucoup d'écrivains, notamment par Stephen Crane et Ernest Hemingway montre que le champ de bataille est le domaine par excellence de l'incertitude et des angoisses si bien que le soldat en situation perd le contrôle de ses sens et doute de sa

---

345 Eric James Schroeder, « *Two Interviews: Talks with Tim O'Brien and Robert Stone*". In Modern Fiction Studies 30, 1984, p. 138

346 *Going After Cacciato*, op; cit. p. 49

capacité à surmonter ses émotions devant la manifestation du danger. Si Henry Fleming choisit de fuir de toutes ses forces pour échapper à l'assaillant imaginaire au cadre de la guerre et s'enfuir avec Catherine Barkley loin de la débâcle qui se déroule sous leurs yeux. Paul Berlin quant à lui, perd non seulement le contrôle de son arme mais aussi celui de son corps :

> *Paul Berlin sat crosslegged to hide his folly. His arms and hands and feet weren't working right. First the shaking feeling, next the numbness, next the swelling in his belly and next the wetness and next the folly and humiliation.*[347]

Ce manqué de maîtrise de son corps signalé par l'auteur dés les premières scènes du roman est le signe manifeste de sa nature peureuse devant les difficultés qui ne manquent pas de se poser dans un contexte comme celui de la Guerre du Vietnam. Il s'agit dans cette description du personnage de Paul Berlin de montrer ce qui relève du naturalisme chez Tim O'Brien qui met en scène un personnage marqué par son environnement et incapable de dominer les forces qui s'expriment en lui.

Pour tracer à grands traits les repères de l'histoire axée sur le séjour de Paul Berlin, il faudra noter que les premiers chapitres nous montrent le soldat Paul Berlin perdu dans ses réflexions métaphysiques alors que son ancrage dans le réel est encore très difficile à prouver. L'essentiel de ce qui sort de son discours tourne autour de ses peurs, de ses obsessions mais aussi de sa recherche de la gloire par l'obtention d'une médaille. La narration faite à la troisième personne du singulier contribue à brouiller les pistes de sorte que l'expérience de Paul Berlin cesse d'être celle d'une individualité pour devenir celle de tous les combattants de la Guerre du Vietnam. Ainsi, est-il fréquent que le lecteur lui-même soit embrouillé par les incohérences du narrateur qui ne distingue plus les faits vécus des situations imaginées. Même quand le narrateur cherche la précision, c'est l'incohérence qui persiste. Parlant de la distance à parcourir entre le Vietnam et Paris, l'auteur donne tout d'abord 8.600 miles pour ensuite indiquer 6.800 miles. En outre, comment imaginer couvrir 8.600 ou 6.800 miles à pied ? il est évident qu'en jouant sur ces informations qui sont nombreuses dans le récit, Tim O'Brien crée une multiplicité d'espaces qui contribue à brouiller les repères précis du cadre dans lequel évolue Paul Berlin.

Going After Cacciato, de Ronald Kovic dont les premiers extraits datent de 1968 est publié en 1976, à un moment où le public américain s'est complètement détourné de tout ce qui pouvait rappeler la « débâcle » du Vietnam. La critique subtile que cette œuvre fait de l'aventure américaine au Vietnam explique en grande partie le succès obtenu dans les premières années de sa parution. Ce succès est le fait des média qui ont trouvé dans

347 *Going After Cacciato*, op. cit.p.296

l'expérience de Ron Kovic des arguments pour justifier non seulement le retrait des troupes américaines mais la condamnation des autorités qui ont entraîné les Etats-Unis dans une guerre qui ne peut pas se justifier. Le message fourni par Ron Kovic est important car il s'agit de quelqu'un qui a donné sa vie à la patrie à cause d'une blessure reçue au cours de son deuxième séjour au Vietnam. Comme *Going After Cacciato*, le roman de Ron Kovic relate l'expérience d'un combattant des premières lignes, puisque Ron Kovic s'était engagé dans le prestigieux corps des Marines.

Contrairement à ***G**oing After Cacciato,* *Born On the Fourth of July* est d'une structure narrative simple. L'histoire commence par quelques indications de l'auteur qui annoncent l'atmosphère dans laquelle est placé le récit. Il y a, tout d'abord, une dédicace à la patrie et au peuple et l'expression de souhaits pour un joyeux anniversaire. Ces mots ajoutés à la référence à John F. Kennedy et à sa célèbre citation indiquée en prologue : *Ask not what your country can do for you-ask what you can do for your country*[348]*,* résument les sentiments patriotiques qui animent Ron Kovic, l'auteur et le personnage central de l'œuvre. L'épigraphe sous la forme d'un court poème est en fait le condensé de l'histoire d'un personnage qui a tout perdu et qui est plus proche de la mort que de la vie. La référence au « Memorial Day », le jour de célébration des anciens combattants est associée à la déchéance de ce blessé de guerre, Ron Kovic, dont la jeunesse est marquée par la vigueur des matchs de baseball dans le grand stade de New York et l'élan patriotique nourri par la propagande de John Wayne. L'épigraphe annonce également sans équivoque ces feux d'artifice du 4 juillet, le jour anniversaire des Etats-Unis, et par une curieuse coïncidence, à la fois jour universitaire du personnage principal. Il ressort de ce court poème très suggestif que la vie de Ron Kovic est celle d'un enthousiaste dont le cours de la vie va radicalement changer après une blessure au front.

Le texte comprend sept chapitres. L'histoire s'ouvre sur un cauchemar : une scène du Vietnam alors que le personnage présenté se trouve aux Etats-Unis. L'élément dominant est celui du sans et l'impression générale est celle d'étouffement, de cris. On perçoit également des images qui sont celles de l'enlisement d'un corps qui ne peut plus bouger. Dans cette ambiance dont le trait dominant est la confusion créée par une attaque ennemie, tout devient de ce fait évanescent. Ron Kovic exprime les mêmes sentiments que Paul Berlin : *« I juste want to live* »[349] le narrateur met l'accent sur la jeunesse des victimes et sur le caractère insoutenable de certaines images :

> *"Oh I don't want do die! " screams a young boy capping*
>
> *his intestines with his hands.*[350]

Ce premier chapitre permet de percevoir une volonté d'ancrer le récit dans le réel en reproduisant exactement le nom de l'auteur comme celui du personnage central. C'est en fait ce qui fera dire à beaucoup de critiques que cette œuvre de Ron Kovic est plus une œuvre autobiographique qu'une production romanesque. Ce débat sera difficile à trancher du fait d'un artifice dont l'auteur fait usage, au plan de l'écriture, en précédant au brouillage de l'identité du narrateur. En effet, si dans le premier

348 Ron Kovic, *Born on the Fourth of July*, op; cit. prologue

349 *Born on the Fourth of July***,** op; cit. 15

350 Ibidem, pp.16-7

chapitre, Ron Kovic opte pour la première personne, dans le second, on assiste à un glissement vers la troisième personne, ce qui, à ce moment, contribue à la fictionnalisation du récit et crée ainsi une rupture dans la perception autobiographique de la narration. Ce jeu est présent dans toute l'œuvre de Ron Kovic si bien qu'on assiste à un aller-retour dans le roman vers un choix manifeste de l'auteur de voir son histoire sous l'angle d'une histoire personnelle, autobiographique pour ainsi dire, mais à d'autres endroits, il campe le récit d'un personnage anonyme dont il retrace l'itinéraire à travers un flashback qui va du Vietnam aux salles de la Convention des Républicains en passant par les hôpitaux de la ville de New York. Cette histoire devient dés lors celle de tous ces soldats qui ont connu les affres de la guerre et qui en sont sortis profondément traumatisés.

Le premier chapitre donne un certain nombre d'informations fort utiles pour la compréhension de l'œuvre. Le narrateur nous donne un éclairage sur le titre en indiquant une coïncidence qui a son importance dans le récit : sa date de naissance est le 4 juillet 1946, ce qui signifie que dans son sub-conscient les commémorations du jour de l'indépendance des Etats-Unis ont une touche personnelle car elles rappellent la célébration du jour anniversaire de sa naissance. Tout cela pour faire un autre rapprochement, que les feux d'artifice ont toujours eu une signification particulière chez lui parce que les réjouissances dont ils sont le signe renvoient à son propre anniversaire. L'analogie de Ron Kovic ne s'arrête pas à ces deux évènements. Le « Memorial Day » étant le jour choisi par la nation pour honorer ses anciens combattants, ressemblant à bien des égards au cérémonial du 4 juillet, Ron Kovic ne peut pas rester indifférent à la conjonction de toutes ces circonstances. Revenu de la Guerre du Vietnam avec une blessure, il ne peut poser qu'un regard différent à ces cérémonies ou parades. Ron Kovic ne peut pas rester indifférent à la conjonction de toutes ces circonstances. Revenu de la Guerre du Vietnam avec une blessure, il ne peut poser qu'un regard différent à ces cérémonies ou parades. Ron Kovic raconte ici son calvaire au cours d'une conférence des anciens combattants de la guerre du Vietnam :

> *I was very upset. I felt physically wounded. I felt my wound come back. I was shot on January 20, 1968, through the right foot and the right shoulder. The bullet that hit my shoulder went through my lung and it severed my spinal cord, paralyzing me for life. It's taken me almost eighteen years to come to terms with my paralysis. I'm paralyzed from my mid-chest down-I can't feel or move anything from my chest down. I will never be able to walk again, or to make love.*[351]

A partir de ce moment, il nous présente deux moments de sa vie, celui de la jeunesse qui se caractérise par la fougue, le désir de se faire un nom, de devenir un sportif de haut niveau et la joie de servir son pays. Ron Kovic le précise ici:

351 Timothy Lomperis, « *Reading the Wind* », op, cit, p. 26

We had been the children of the Second World War. The children, and we had gone without question. Many of us believed, and I have in the beginning of my book John F. Kennedy's January 20th, 1961 inaugural address, ''Ask not what your country can do for you, but what you can do for your country. "Millions of us were deeply touched by what John F. Kennedy said on that January day in 1961. I sat in my living room at 227 Toronto Avenue in Massapequa and tears streamed down my face because I felt that I had a purpose in my life. I felt that an obligation to serve my country.[352]

Ce moment va connaître la consécration par l'engagement de Ron Kovic dans l'armée et surtout dans le prestigieux corps des Marines pour aller combattre au Vietnam. Le deuxième chapitre du roman décrit dans les moindres détails tous les faits qui ont nourri ce sentiment patriotique de Ron Kovic. Il indique, comme il l'a déjà signalé dans le prologue qu'il avait une grande admiration pour le président John F. Kennedy. Il perçoit la mort de ce dernier comme un moment de grande tragédie qu'il a vécu dans sa chair. Il venait de perdre une idôle. Ron Kovic a aussi été un grand admirateur Franklin Roosevelt qui le fascinait par le caractère exceptionnel de son parcours. Comment un homme handicapé par la poliomyélite pouvait-il devenir Président des Etats-Unis ? Cet itinéraire, aux yeux du jeune Ron Kovic, ne pouvait être qu'une source d'inspiration. Son intérêt pour l'ouvrage de Roosevelt intitulé *Sunrise at Campobello* ne s'explique que par les ambitions qu'il nourrissait de devenir un jour une haute personnalité de l'Etat américain. Issu d'une famille de parents conservateurs, Ron Kovic a eu une éducation stricte de grande dévotion envers l'église et comprend qu'il doit servir son pays dans cette période de Guerre froide. C'est ainsi qu'il ne peut pas échapper à la propagande contenue dans les films de John Wayne et les sensations que procurent les films d'action. A ce propos, il dira:

I'll never forget Eddye Murphy in "To Hell and Back". At the end he jumps on top of a flaming tank that's just about to explode and grabs the machine gun blasting it into th e German lines. He was so brave I had chills running up and down my back, wishing it were me up there. There were gasoline flames roaring around his legs […]

352 Timothy Lomperis, « *Reading the Wind* », op, cit, p. 30

Castiglia and I saw "The Sands of Iwo Jima" together. The Marine Corps hymn was playing in the background as we sat glued to our seats. Humming the hymn together and watching Sergeant Stryker, played by John Wayne, charge up the hill and get killed just before he reached the top.[353]

Le troisième chapitre est un long flashback pour permettre de comprendre toutes les images qui ont nourri les rêves de jeunesse de Ron Kovic et son enrôlement en 1964 pour effectuer le premier tour au Vietnam.

Il est toutefois important de signaler que c'est dans le second chapitre qu'il introduit le second moment de sa vie, moment de désillusion après sa blessure, de par le symbolisme qu d'y rattache, provoque une métamorphose radicale du personnage de Ron Kovic. La blessure telle qu'il la décrit brise sa vie. Elle détruit tout, de sa poitrine à ses pieds. Plus grave à ses yeux, il y perd sa virilité. Il se voit plus mort que vivant. Mais ce qui retient le plus son attention et explique son désarroi c'est le sexe qu'il ne sent plus. Avec l'humour qui le caractérise, il se rend compte de ce qui lui arrive par ces mots qui expriment la profondeur de des sentiments :

The Sexless man, the sexless man, the man with the numb dick…[354]

Après cette cassure dans sa vie que constitue sa blessure, Ron Kovic poursuit son récit dans deux directions : celle de retrouver sa sexualité en luttant contre sa marginalité et l'arrêt des combats au Vietnam car il est le symbole vivant de la futilité de la guerre. Une partie non négligeable de ce chapitre montre Ron Kovic en voyage au Mexique dans l'espoir de retrouver une société plus humaine. Il est vrai que sa quête d'une société qui garde encore toute son humanité sera déçue car, à cause de son impotence, il ne trouvera pas la compassion des prostituées.

La castration qui est un thème majeur du roman explique le revirement de Ron Kovic. En effet, ce désarroi se comprend d'autant plus que Ron Kovic baigne dans une ambiance marquée par une masculinité sans équivoque. Dans le corps des Marines, le fusil a une connotation phallique telle que cela apparaît dans ce chant qui rythme les pas cadencés des soldats :

…this is my rifle

… this is my gun

…this is for fighting

…this is for fun[355]

---

353 Ron Kovic, « *Born on the Fourth of July* », op, cit, p. 54

354 Ron Kovic, « *Born on the Fourth of July* », op, cit, p. 38

355 Ron Kovic, « *Born on the Fourth of July* », op, cit, p. 89

L'assimilation du "fusil" au "pénis » est courante dans la littérature de la Guerre du Vietnam. Dans le roman *The Short-Timers* de Gustav Hasford qui a inspiré le film de Stanley Kubrick « Full Metal Jacket » le sergent Gerheim demande à ses soldats de donner des noms de jeunes filles à leurs armes. Il leur dit ceci:

> *This is the only pussy you people are going to get…You're*
>
> *married to this piece, this weapon of iron and wood, and you*
>
> *will be faithful.*[356]

Il est donc compréhensible que Ron Kovic soit particulièrement bouleversé à l'idée d'être castré pour la vie. Son désespoir est à son comble quand il constate ce qui suit :

> *They have taken it, they have robbed it, my penis will never*
>
> *get hard anymore. I didn't even have time to learn how to*
>
> *enjoy and now it is gone, it is dead, it is as numb as the rest*
>
> *of me.*[357]

L'arrêt de la guerre est un thème important à partir du quatrième chapitre du roman. Malgré ses quelques scènes qui montrent le personnage principal à l'hôpital, l'essentiel du chapitre quatre campe la révolte de Ron Kovic au défilé du Memorial Day et la prise de conscience de celui-ci de ce qui apparaît comme un acte d'ingratitude de la nation à l'endroit de ceux qui lui ont tout donné. Le livre de chevet de Ron Kovic au chapitre cinq est révélateur de ses opinion à l'endroit de son expérience au Vietnam. Le roman de Dalton Trumbo : Johny Got His Gun exprime la désillusion qui a suivi la Première Guerre mondiale. Ce roman, par l'absurdité de certaines des situations présentées et la mise sur scène d'un personnage principal aveugle, muet, ayant perdu l'usage de ses membres, dénonce le caractère absurde de la guerre.

La réaction contre la Guerre du Vietnam va constituer l'essentiel des activités de Ron Kovic. Avec la création du mouvement « Vietnam V et Against the War » ou VVAW,[358] Born p. 156, Ron Kovic milite dans une grande association constituée d'anciens combattants qui cherchent à mettre un terme à la guerre. Ron Kovic explique sa rébellion par l'attitude des autorités américaines :

> *This was the moment I had come three thousand miles for,*

---

356 Milton Bates, "*men, Women, and Vietnam*" *in America Rediscovered: Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War*, op; cit. p. 35

357 Ron Kovic, *« Born on the Fourth of July* », op, cit, p. 111

358 Ron Kovic, « *Born on the Fourth of July* », op, cit, p. 156

this was it, all the pain and the rage, all the trials and the death of the war and what had been done to me and a generation of Americans by all the men who had lied to us and tricked us, by the man who stood before us in the convention hall that night, while men who had fought for their country were being gassed and beaten in the street outside the hall.[359]

L'autre source de mécontentement qui lui procure un profond sentiment de culpabilité est la mort du caporal américain par sa faute. D'ailleurs, Ron Kovic a toujours pensé que le fait de tuer un de ses camarades, un soldat de la Géorgie, est à l'origine de tous ses malheurs sur le champ de bataille. Cet acte a constitué un poids important que Ron Kovic a traîné tout au long de son séjour au Vietnam :

Panic was still rushing through him like a wild train, his heart still raced through his chest as he saw over and over again the kid from Georgia running toward him the crack of his rifle killing him dead. I killed him, he kept repeating over and over to himself. He's dead, he thought.[360]

La désillusion de Ron Kovic ne se limite pas à la guerre et au sacrifice des jeunes à une cause pour le moins contestable. Elle est également dirigée vers la religion et la famille. Le questionnaire auquel il est soumis au début de l'œuvre, à l'hôpital, est le moins que l'on puisse dire, inapproprié, surtout pour quelqu'un qui souffre comme Ron Kovic. Les nombreuses questions n'ont fait qu'exaspérer le blessé. La blessure et toutes les circonstances qui l'on suivie contribuent au rejet de la religion par Ron Kovic :

I know I am going to make it now. I ma going to make it not because of any god, or any religion, but because I want to make it, I want to live.[361]

359 Ibidem, pp. 182-3

360 Ron Kovic, « *Born on the Fourth of July* », op, cit, p. 188

361 Ron Kovic, « *Born on the Fourth of July* », op, cit, p. 18

Ron Kovic trouvera dans la convention des Républicains une occasion unique pour dire à tout le peuple américain ce qu'il pense de cette guerre. Malgré les difficultés qu'il relatera dans les détails, Kovic réussira non seulement à être interviewé en direct à la télévision mais aussi il aura à dire à Richard Nixon sur le point d'être déclaré candidat du parti républicain ce qu'il pense de la Guerre du Vietnam. Occasion ne pouvait être mieux choisie que cette assemblée dont le candidat avait promis la fin des combats dés son élection.

Le roman de Ron Kovic *Born on the Fourth of July* est une de ces œuvres sur la Guerre du Vietnam qui ont reçu une seconde vie par leur adaptation au cinéma. Porté à l'écran par le réalisateur Olivier Stone en 1989 avec un acteur de talent comme Tom Cruise, « *Born on the Fourth of July* » marquera le public par la note différente qu'il apporte dans une période dominée par les idées révisionnistes dont les séries « *Rambo* » constitueront les manifestations les plus connues. Cette œuvre donne l'avantage de voir la Guerre du Vietnam à des moments extrêmement importants de son déroulement. Les batailles comme l'Offensive du Têt, Khe Sanh, My Lai sont certes des victoires militaires américaines mais n'en constituent pas moins des revers politiques ou des tournants de la guerre qui préludent au retournement de l'opinion publique américaine et à la décrue des effectifs. C'est dans ce cadre que les Etats-Unis vont procéder à la mise en place de la politique de « Vietnamisation » avant de se retirer du conflit. L'année 1972 qui marque la fin de l'histoire relatée par Kovic coïncide avec celle de la signature des Accords de paix de Paris.

2-2-3 La fin de la Guerre, le traumatisme et la pluralité des voix sur la Guerre : Patches of Fire de Albert French et when Heaven and Earth changed Places de Le Ly Hayslip

La Guerre du Vietnam, à l'instar de toutes les guerre, ne s'est pas arrêtée après la signature des Accords de Paris. Les soldats qui rentrent dans leurs foyers ramènent avec eux des images, des récits ainsi que la mémoire des batailles auxquelles ils ont pris part. Il en est de même pour les populations qui attendent le retour des combattants avec des sentiments pour la plupart hostiles à leur endroit. Tout cela montre que la fin des combats pourrait être vue comme le point de départ d'une autre guerre, moins physique que la première mais tout aussi traumatisante. Les accords signés referment les fronts vietnamiens ; s'ouvrent dès lors d'autre fronts, plus axés sur la psychologie et qui finalement font du « veteran » un monstre, un psychopathe, un marginal cherchant à se reconnecter non seulement avec sa communauté mais aussi avec lui-même. C'est d'ailleurs cette dernière dimension qui va alimenter la littérature et les arts. Ces derniers permettent aux combattants de se départir de leurs traumatismes, ce qui leur donne une fonction cathartique.

Si la production littéraire et artistique est curieusement importante, dans les récits tout au moins, force est de reconnaître que sa réception a connu des fortunes diverses. La période qui suit la fin de la guerre est presque une période d'amnésie qui ne favorise pas l'éclosion de grandes œuvres. Celles qui ont les plus de chances d'être lues sont celles qui renforcent le sentiment de dégoût qui a inspiré la guerre. Il faut

donc attendre l'arrivée de Ronald Reagan à la présidence américaine pour voir une amorce de débat sur le devoir de mémoire de l'expérience américaine au Vietnam et une tentative de réhabilitation du « Veteran ». a ce propos James Webb, auteur de *Fields of Fire* (1978) et combattant avec le grade de capitaine au Vietnam, a été promu au rang d'adjoint au Secrétaire à la Défense chargé de la réserve. James Webb sera le symbole du veteran réhabilité car perçu désormais comme dépositaire d'un savoir faire à mettre au service de la nation. Le cas de James Webb est certes important à signaler mais il est loin de refléter la situation de l'ancien combattant de la Deuxième Guerre qui a joué un rôle majeur dans les échelons les plus élevés de l'état américain.

La période de l'après guerre a donné lieu à un durcissement des positions dans le débat sur la guerre. D'après l'ouvrage de Ellen Frey Wouters et Robert S. Laufer, *Legacy Of a War : The American Soldier in Vietnam*[362]**,** soixante onze pour cent de ceux qui ont combattu au Vietnam sont contre l'implication future des Etats-Unis dans une guerre comme celle de la guerre du Vietnam. Le discours de John Kerry[363], aujourd'hui Sénateur et Candidat à la Maison Blanche est une prémonition de ce que le soldat du Vietnam devait devenir :

> *....I would like to say for the record, and also for the*
> *men behind me who are also wearing the uniform and their*
> *medals, that my sitting here is really symbolic. I am not here*
> *as John Kerry, I am here as one member of the group of*
> *1,000 which is a small representation of a very much larger*
> *group of veterans in this country, and were it possible for*
> *all of them to sit at this table they would be here and have*
> *the same kind of testimony……*
> *I would like to talk to you a little bit about what the result is*
> *of the feelings these men carry with them after coming back*
> *from Vietnam. The country doesn't know it yet but it has*
> *created a monster, a monster in the for of millions of men*

362 Ellen Frey Wouters and Rober S. Laufer, *Legacy of a War: The American Soldier in Vietnam*, Armonk, NY: M.E. Sharpe, 1986

363 Candidat démocrate battu aux présidentielles américaines de 2004

who have been taught to deal and trade violence and who

are given the chance to die for the biggest nothing in history;

men who have returned with a sense of anger and a sense of

betrayal which no one has yet grasped.[364]

Revenant à l'écriture de la Guerre du Vietnam dans la période qui suit la fin des combats, la grande majorité des œuvres est essentiellement axée sur l'expérience ; ce qui donne une dimention presque narcissique à la production aussi bien littéraire qu'artistique issue de la guerre. On a l'impression que les journalistes et les soldats-écrivains ne trouvent de thèmes dignes d'intérêt que ceux qui les concernent directement ou qui parlent de leurs camarades américains. La prégnance de la culture américaine dans tous les récits est certainement ce que beaucoup d'observateurs ont perçu comme le point faible des combattants : la méconnaissance de la culture de l'ennemi ou le refus de reconnaître l'importance de la culture de l'autre. À l'exception d'Asa Baber, auteur de *The Land of a Million Elephants* (1970) et Al Santoli qui a écrit Everything We Had (1981), la culture vietnamienne n'apparaît que très rarement dans les récits américains.

La production littéraire et artistique sur la guerre, contre toute attente offre un cadre de plus en plus qui fait la place à une ethnicité plurielle. Il ne fait pas de doute que la mosaïque américaine trouve son écho dans l'expression littéraire et artistique de la guerrre. La communauté africaine américaine a eu une participation très remarquée sue les champs de bataille vietnamiens. L'ouvrage de *Wallace Terry Bloods : An Oral History of the Vietnam War by Black Veterans* rend compte de tout l'engagement des noirs mais aussi de leurs frustrations au regard de lieus conditions d'existence sur le sol américain. Au plan de la production romanesque, c'est véritablement l'œuvre de Albert Frenh qui rend le mieux la réaction africaine américaine dans le cadre du conflit indochinois. La pluralité ethnique qui s'est exprimée touche presque tous les groupes : Charley Trujillo[365] a parlé du comportement des Chicanos, Louise Eldrich dans *Love Medecine* présente des Indiens marqués par leur expérience au Vietnam. Plus surprenant encore, l'on entend aujourd'hui dans la littérature américaine la voix de Le Ly Hayslip, une ancienne Viet Cong qui prend la parole pour raconter son histoire du point de vue de sa double appartenance. Elle a produit deux ouvrages majeurs: *When Heaven and Earth Changed Places* (1986)[366] et *Girl of War, Woman*

---

364 John Kerry, in Grace sevy, *The American Experience in Vietnam: a Reader*, op. cit; p. 233

365 Charley Trujillo, *Soldados* **:** *Chicanos in Viet Nam***,** San Jose, CA: Chusma House Publication, June 1993 (première date de parution 1990). Dans cette compilation de récits de cinq soldats américains d'origine mexicaine, Charley Trujillo revient sue son expérience au Vietnam. Il y a séjourné de 1966à 1967. Cette œuvre a été portée à l'écran en 1994.

366 Le Ly Hayslip et Jay Wurts**,** When Heaven and Earth Changed Places: *A Vietnamese Woman's Journey from the War to Peace, New York : A Plume Book, 2003*. Les références qui suivront seront notées *Heaven and Earth* suivi de la page.

of Peace[367](1993) et prepare un troisième. L'intrusion de Ly Le Hayslip dans l'espace de d'ennemi tient en grande partie des péripéties qu'ont connues les différents acteurs de cette guerre. C'est alors pour mettre en évidence les écarts que l'on pourrait noter dans la littérature du Vietnam que nous avons choisi de croiser deux itinéraires, autrement dit, mettre en évidence les écarts que l'on pourrait noter dans la littérature du Vietnam que nous avons choisi de croiser deux itinéraires, autrement dit, mettre face à face Le Ly Hayslip et Albert French, une ancienne Viet Cong aujourd'hui devenue américaine et un Africain Américain qui rend compte de l'expérience d'un groupe social marginalisé. L'objectif est, en procédant à un tel croisement, de montrer la nouvelle configuration de la production littéraire américaine sur la Guerre du Vietnam.

Albert French est l'auteur de quatre œuvres : *Billy, Holly, Patches of Fire* (1997) *et I Can't Wait On God*. Il passé quatre années en tant que soldat dans une unité de Marines. Après la guerre, il s'est beaucoup investi dans la photographie pour créer en 1981 sa revue qui paraît régulièrement jusqu'en 1988. Albert French est très marqué par son expérience du vietnam. C'est ainsi qu'il est véritablement l'exemple du soldat démobilisé qui a dû se battre contre les cauchemars, les angoisses, en d'autres termes le syndrome du traumatisme post conflit. Au plan de son écriture, on assimile souvent ses écrits à ceux d'illustres auteurs tels que Richard Wright et Zora Neale Hurston par l'intérêt qu'il porte à la reconstruction des communautés noires traversées par des tensions de toute nature dont la plus visible est le racisme. Albert French vit aujourd'hui à Pittsburgh.

Le roman de Albert French, *Patches of Fire*, paru en 1997 a été conçu en huit semaines. Albert French explique ce temps très court par le fait que le roman est l'expression d'une expérience vécue que l'auteur devait sortir pour ne pas tomber dans la dépression ou la folie.

Patches of Fire comprend, outre l'épilogue, dix-neuf chapitres regroupés dans deux grandes parties. Le nombre important de chapitres reprend le titre du roman, c'est-à-dire un éclatement de situations ou de réalités que l'auteur n'arrive pas à mettre dans un espace ordonné cohérent. L'idée d'éclatement est une reprise du récit de Michael Herr *Dispatches* déjà examiné. Par ailleurs, on peut noter dans le traitement de l'expérience du narrateur au combat, un déséquilibre dans sa relation. Le déséquilibre est manifeste par l'architecture même de l'œuvre car la première partie compte 14 chapitres alors que la deuxième ne comporte que 5. La première partie présente l'itinéraire du narrateur, de son cadre familial à son lieu d'affectation sur le sol vietnamien. Cette parti met l'accent sur l'expérience du narrateur en tant que combattant sur le front vietnamien et prend fin avec sa blessure et son transfert à l'hôpital de Philadelphie. Si la première partie se déroule pour l'essentiel entre 1963 et 1968, la deuxième est un saut dans le temps, une vingtaine d'année après pour décrire le traumatisme du personnage central en proie à des hallucinations qui relaient les situations vécues au front. Il s'y ajoute que ces moments correspondent à des périodes de

367 Le Ly Hayslip, *Girl of War, Woman of Peace*, op cit; *1993*

désœuvrement du narrateur. Le malaise lié au manque d'insertion sociale du narrateur contribue à rendre insupportable l'existence de ce 'vereran' de la guerre du Vietnam. La deuxième partie se termine par la présentation de l'écriture comme tentative de purger toutes les peurs, tous les traumatismes subis au Vietnam. C'est ainsi que l'auteur nous retrace l'itinéraire qu'il a suivi pour arriver à la parution de ses œuvres et en même temps à sa découverte d'un amour qui ne sera jamais consommé mais qui restera comme une reconnaissance d'une identité humaine qu'il avait perdue du fait de sa marginalisation.

Patches of Fire d'Albert French se présente sous la forme d'un journal intime qui examine les différents pans de la vie de son narrateur. Il se passe pour l'essentiel dans la tête du narrateur qui pourrait en toute vraisemblance être Albert French lui-même. Chaque étape est un repère qui a son importance dans l'expérience de l'auteur narrateur. L'ouverture du roman, en dehors des deux dédicaces, comporte une épigraphe tirée de John Newton devenue très célèbre du fait de ses connotations bibliques. « Amazing Grace » est un hymne qui renvoie à ce phénomène de transfiguration, de métamorphose de l'individu qui ne peut pas échapper à sa condition de pêcheur et qui a besoin de la bonté divine, la grâce, pour son absolution.

L'histoire relatée dans *Patches of Fire* démarre par un voyage en train vers la Caroline du Sud où le narrateur devra s'engager dans l'armée. Arrivé au lieu de formation des recrues, il communique ses premières sensations dominées par les ordres des chefs militaires. Il communique ses premières sensations dominées par les ordres des chefs militaires. Il s'agit d'abord d'apprendre le principe de base commun à toutes les armées : la cohésion. Les ordres notés contribuent à cette cohésion :

> « *Hut ta three, hey da la, hey da la, hey da la, hut ta three,*
>
> *hey da la, hey low, hey la, hey low, hey da la"*[368]

Le narrateur met également le doigt sur le caractère doctrinaire que constitue la formation militaire, surtout le rapport étroit entre le soldat et son arme.

L'importance de l'arme déjà soulignée dans les œuvres étudiées plus haut revient à travers ces lignes :

> *This is your rifle. It kills. The only reason you are here is to*
>
> *use this weapon.*[369]

Pour le noir, aller au Vietnam, ce qui devient inévitablement une fois que l'on s'insère dans la vie militaire, est présenté par le narrateur comme une opportunité. La raison avancée est la suivante:

---

368 Albert French, *Patches of Fire*, op; cit. p. 4 (references qui suivront seront notées *Patches of Fire*)

369 *Patches of Fire*, op cit: p. 4

"You get used to it it's better than the streets. Half the dudes in jail already, ain't a job nowhere, mills aoin't doin shit"[370]

Le récit continue avec le voyage vers le Vietnam marqué par la psychose de la mort à travers les informations qui parviennent aux troupes en mouvement vers l'Asie du Sud-est.

Le deuxième chapitre du roman donne d'importances informations sur l'arrière plan familial du narrateur. Deux incidents relatés viennent donner un témoignage saisissant de l'innocence du jeune narrateur. Tout d'abord, les questions qu'il pose à sa maman à l'occasion de la mort de Roosevelt traduisent toute son innocence et sa méconnaissance des méfaits de la guerre :

Ma-ma, what's a Japon ? Ma-ma, what's a tomic bomb?"[371]

Cette innocence est encore plus manifeste dans le domaine social quand le narrateur avoue, en revisitant ses souvenirs d'enfance, qu'il ne percevait pas la différence qu'il y avait entre les races. A ce propos, il dit de sa grand-mère:

My grandmother, with her light skin and long black hair,

was a daughter of Beethoven and the blues.[372]

Toutefois, l'expérience du racisme se révèle vite au jeune garçon qu'il était, surtout avec son ami d'enfance Stan Helinsky dont le père ne cessait de faire des remarques à son fils :

'I told you to stay away from them goddamn niggers'[373]

La condition des noirs examinée à travers les souvenirs d'enfance du narrateur explique l'exclusion de ceux-là des institutions telles que l'école. Ainsi, note t-il, ne pouvant aller plus loin au niveau de l'école du fait de mauvais résultats, le noir, et c'est le cas de Albert, n'a que l'armée comme seule alternative offerte à lui pour son ascension sociale. Réussir à intégrer le prestigieux corps américain des Marines est, pour un noir, une chance inespérée et un gage de promotion sociale évident.

L'arrivée du narrateur au front est perçue comme un grand moment d'apprentissage. Il décrit quelques scènes qui montrent d'autres valeurs et pratiques marquant ainsi sa perception du peuple vietnamien. Par exemple, on note avec surprise cette scène :

We watched the girl. She veered from the path she was on,

---

370 Ibidem, p.7

371 *Patches of Fire*, op cit: p. 14

372 Ibidem p. 16

373 Ibidem, p.17

pulled her black pajamas down, and pissed and shit.[374]

Du troisième au quatorzième chapitre, l'essentiel se déroule sue le cham de bataille où le narrateur décrit son insertion dans son unité d'affection, les liens qu'il tisse avec ses camarades et les évènements auxquels ils doivent faire face pour survivre.

Par ailleurs, le front est également un endroit où le jeune soldat apprend à fumer et à s'aguerrir au contact d'une réalité extrêmement dure. Le premier contact du narrateur avec la peur est particulièrement intéressant au regard des émotions que cela déclenche. La cigarette, le fusil, les minutions et la tranchée bien creusée ne permettent pas au soldat en situation de garder sa sérénité. Pour exprimer sa détermination à affronter le danger, le narrateur essaie de réciter une formule qu'il a sans doute apprise lors de sa formation. Tremblant et dans un débit hésitant, le narrateur exprime sa volonté de triompher de tout danger qui pourrait se présenter.

'Yea, yea, though I walk through the valley…..of death, I

will fear no evil… for thou…[375]

La vie sur le champ de bataille présente plusieurs difficultés dont une est liée aux conditions atmosphériques :

It had been raining hard all night; gray cold streaks of

water poured down through the dark onto the muddy path

beneath us and into the soaking bushes where we lay. The

ground beneath me was soggy and muddy. If I moved or

squirmed, or even shivered from the cold, I could hear my

own squishy sound beneath me.[376]

Mais c'est aussi le lieu par excellence où se développent des sentiments d'une grande solidarité à l'image de ceux qui vont unir le narrateur et un soldat de son unité : Vernon dont la mort va créer un profond traumatisme. L'amour qui se manifeste entre les soldats du même bord est naturel. Le champ de bataille offre, contre toute attente, d'autres situations comme celle que l'on trouve au sixième chapitre où l'on voit le narrateur s'approcher d'une vieille femme malade et éprouver un profond sentiment de compassion à l'endroit de celle-là comme s'il s'agissait de sa mère. Le glissement opéré par le narrateur vers son cadre familial est illustratif des sentiments qu'inspire cette vieille femme. Toutefois, le champ de bataille

374 *Patches of Fire*, op cit: p. 22

375 *Patches of Fire*, op cit: p. 29

376 Ibidem, p. 50

est aussi un lieu de fétichisation à travers cette recherche éperdue de trophées, de tout ce qui peut apporter un témoignage au courage du soldat. C'est le cas du soldat Vergio qui coupe l'oreille du Viet Cong en signe de trophée à présenter aux autorités et à ses camarades.

Le chapitre sept examine un thème d'une grande importance dans ce roman écrit par un Africain Américain. Franco, un soldat noir, donne un avis pertinent, dans une langue qui est particulière aux noirs, sur les enjeux de la Guerre du Vietnam :

> *'Khrushchev, who ya think ? All them motherfuckers want*
> *shit. Communism ain't nothin' but the otherwhite man, ya*
> *know, like good and evil, 'cept this evil. Ain't no*
> *good shit about it. See, they git this shit, then they wants*
> *some more. That's what all this shit's about. That freedom,*
> *shit, that's just for TV. People watch TV likes that freedom,*
> *likes lookin'at JohnWayn. Daniel Boone shit. Theys be*
> *wantin' ta die for some freedom, but that freedom shit ain't*
> *real. Ya go try and gits some freedom, try it. Try and gits ya*
> *some. Ya white, ya might git som, a whole lot if ya gots*
> *some money. Ya skin like, ya ain't gittin' shit. Ya got that*
> *light skin, but ya ain't gittin' none of that freedom either. Ya*
> *can come here and die for it, but ya ain't gittin' none'.*[377]

Le soldat Franco analyse avec beaucoup de lucidité le manque de motivation des noirs qui combattent pour la liberté alors qu'ils n'en jouissent pas dans leur propre société. Il permet aussi de saisir que la société américaine n'admet pas de groupe intermédiaire. L'on est soit blanc soit noir et le métis est compris dans le groupe des noirs. Cette analyse de l'insertion des noirs dans la société noire : l'absence du père. A ce propos, le narrateur signale qu'il ne connaît pas son père :

> *My old man, I mean my real father, I ain't never met him. I*
> *mean, I used to see him, but that's when I was a kid, didn't*

377 *Patches of Fire*, op cit: pp. 68-9

know who the fuck he was[378]

La vie au front révèle ses aspects ludiques au chapitre onze où l'on assiste à un changement de décor. Dans ce chapitre que l'auteur intitule for justement « Party », le narrateur présente les moments de détente des soldats qui prennent leur permission et se retrouvent dans un cadre récréatif, souvent loin du champ de bataille. L'allusion au film *West Side Story* que l'on joue est révélatrice de l'ambiance de détente qui prévaut. Il n'est donc pas étonnant que l'alcool, les chants, la danse et l'amour soient mis en évidence dans ce chapitre qui précède celui des combats.

Le chapitre éponyme du roman voit l'unité en mouvement à la recherche de l'ennemi Viet Cong. Il s'agit d'une opération d'envergure à l'Ouest de Tam Ky qui va conduire à la blessure du narrateur. Par anticipation, le narrateur annonce que le poste qui revient au narrateur. On le perçoit très clairement dans le passage suivant:

The machine gun could fire five hundred and forty rounds a

minute, and you could kill a lot of anything, quick. The flip

side of all that firepower was, you knew as soon as you

opened up, the motherfuckers would be on your ass, quick.

They even told us back in the States that the life expectancy

of a machine gunner in combat some of that minute shit.[379]

Le chapitre '*'Patches of Fire*" culmine sur ce constat du narrateur :

I got my hand neck, then looked a it. It was

full of blood. And the blood was still dripping into it. I

looked down at my chest, and all could see was blood.[380]

Blessé au cou, le narrateur est mis à l'écart en attendant son transfert. Mais c'est à ce moment qu'il assiste aux scènes les plus cruelles qui vont le marquer toute la vie. Les cadavres sont à côté de lui alors qu'il est blessé, les gémissements qui viennent des blessés, l'identification des corps à laquelle il va participer, surtout la découverte de ses amis fauchés par l'ennemi vont accentuer ses souffrances.

378 Ibidem, pp.70-1

379 *Patches of Fire*, op, cit; pp.123-4

380 Ibidem, p.147

La deuxième partie de *Patches of Fire* tourne autour du narrateur blessé qui cherche à se défaire de ses traumatismes et de la hantise d'une guerre absurde qui fait de lui un marginal. La partie s'ouvre sur une projection dans le temps pour camper les Etats-Unis sous la présidence de celui que le narrateur appelle « Howdy Doody » qui ne pourrait être que le Président Ronald Reagan. Cette période est en effet celle de la reprise du problème de « veterans » afin de trouver un sens positif à leurs actions au Vietnam. Il apparaît très clairement que la période qui suit l'arrêt de la guerre est sombre pour tous ceux qui se sont battus au Vietnam. Le traumatisme post conflit se manifeste par une plus grande fréquence de visions de camarades morts au combat et l'état dans lequel ils sont. Ces visions cauchemardesques vont entraîner des insomnies et la perte de la considération sociale. La conséquence de cet état de 'Zombification' des veterans est leur inadaptation, partant leur marginalisation qui affecte naturellement leur occupation professionnelle. Les séances de réadaptation qui sont fréquentes dans cette partie sont axées sur un principe bien simple, celui de refaire le circuit inverse pour faire ré-apparaître les scènes qui ont été à l'origine du traumatisme.

L'allusion à deux films traduit deux points de vue, deux approches différentes par rapport à la guerre. Si *''Platoon''*, mentionné dans le quinzième chapitre fait appel aux sentiments de culpabilité du soldat américain qui, au nom de l'idéal démocratique, a commis les pires atrocités, *''John Rambo''*, quant à lui, symbolise une tentative de réhabilitation qui présente le côté patriotique du soldat tout en signalant l'inefficacité de la bureaucratie qui est aux postes de commande dans l'administration américaine. Au chapitre dix-sept, le narrateur précisera, en parlant de son livre, que l'approche choisie devra être moins romantique que celle dont il est question dans *''Rambo''*. C'est ainsi qu'il opère un choix, celui de voir dans l'écriture un moyen d'échapper à la mort et à la destruction. Ainsi, le roman prend-il forme au chapitre dix-sept par l'image d'un « Light bulb », une lampe qui éclaire et qui permet de sortir de l'atmosphère dépressive dans laquelle les années de l'après-guerre ont plongé les veterans.

L'écriture est aussi l'occasion pour l'auteur de se reconnecter à Jesus. Cela se justifie dans cette pensée de Martin Luther King Jr cité au chapitre dix-huit :

'Only when it is dark enough can you see the stars'[381]

La production du roman qui va permettre la guérison de l'auteur a une connotation très sensorielle, surtout dans le passage suivant :

I can hear words I want to say, I can hear the sounds

around the words. I can hear the sound of artillery shells

, the whistling sound they make going through the air before

381 *Patches of Fire*, op, cit; p.231

they hit the ground they make going through the air before they hit the ground and burst. I can hear the machine gun fire, sometimes screams and calls for the corpsmen. I can see myself lying behind the rice paddy dike, see the fog floating through the darkness like some big gray ghost. I can feel the hours passing, feel my fears again. I am writing slowly, trying to tell about when I heard my platoon coming back and how they saw me lying in the water.[382]

Le roman d'Albert French qui est essentiellement autobiographique raconte comment l'auteur a réussi à faire publier ses œuvres et à retrouver la confiance en lui-même, confiance qu'il avait perdue du fait de la guerre. Le dernier chapitre du roman conclut sur la parution des œuvres antérieures telles que *Billy* et *Holly* qui apportent la notoriété à Albert French.

L'épilogue du roman apporte un dénouement heureux à l'histoire. La rencontre du narrateur avec la journaliste polonaise Katarzyna à Londres et les sentiments qui prennent forme au fur et à mesure que les deux se retrouvent sont un bon présage du nouvel équilibre retrouvé par le narrateur, aspects à celui de Le Ly Hayslip. Son ton quelque peu neutre sur la responsabilité des autorités américaines est indicatif du peu d'intérêt qu'il place sur les mauvais choix faits par celles-là. Le décalage opéré dans le traitement des différentes phases de la guerre est également présent dans l'œuvre de Le Ly Hayslip. Il s'agit d'un besoin de recul face aux évènements qui permet de donner un avis mesuré et de remettre les pièces que des années de combat ont complètement désintégrées. Cela explique et justifie le sous titre du roman de Albert French : « A Story of War and Redemption » qui correspond parfaitement à l'objectif autant thérapeutique que de réconciliation poursuivi par Le Ly Hayslip dans son œuvre.

En effet, son œuvre a connu une grande publicité du fait de la reprise de ses deux romans par le réalisateur Oliver Stone en 1994 sous la forme d'un film : « *Heaven and Earth* **».** Cette reprise de l'œuvre de Le Ly Hayslip par un cinéaste de grande réputation va faire connaître davantage cette nouvelle contribution au débat sur la Guerre du Vietnam. Le Ly Hayslip révèle avoir reçu des menaces de mort de la part de la communauté sud-vietnamienne qui trouve dans *When Heaven and Earth Changed Places* un passé que beaucoup pensaient enterrer à jamais et un portrait inexact des relations ente les Américains et leurs alliés, les Sud-vietnamiens. Toutefois, le succès de ce premier roman de Le Ly Hayslip se comprend par l'option prise par son auteur qui a choisi de ne pas user d'invectives. Elle

382 Ibidem, pp.217-8

choisira de camper des individus bons ou méchants de toutes origines et de toutes croyances. Il est clair que l'objectif poursuivi par l'auteur est celui de la réconciliation, celui du pardon. Sa quête l'amènera à concevoir son expérience comme le chemin tracé par une main invisible pour que la jeune fille de Ky la, son village natal, devienne la grande dame de nationalité américaine, initiatrice de ce grand projet caritatif : « East Meets West » que l'on trouve à Los Angeles, San Francisco, et à San Diego. Aussi, l'expérience relatée prendra-t-elle une dimension universelle et le récit qu'elle nous propose pourrait être celui de tous les émigrés. Le choix du titre n'est pas innocent et révèle l'arrière plan culturel de son auteur. Les référents « ciel » et « terre » qui apparaissent dans le titre sont d'importants repères dans la culture bouddhiste. Le contexte de la guerre a bouleversé les cadres en donnant l'impression que l'enfer était sur terre. Le sentiment de damnation qui apparaît dans le titre indique par ailleurs que Hayslip ne cherche pas à retrouver le coupable mais constate simplement que son pays est pris dans une folie collective. Toutefois, elle perçoit un autre paradoxe qui explique l'utilisation de « Heaven » et de « Earth ». Le Vietnam qui était une terre de paix sur laquelle veillent les ancêtres est devenu par les événements qui s'y déroulent un espace de tensions, autrement « l'enfer ». La rencontre avec Ed Munro qui sera le mari de Le Ly Hayslip, va favoriser la fuite de celle-ci vers le fascinant cadre que constituent les Etats-Unis. C'est deux lieux, compte tenu des événements qui s'y déroulent, donnent une image inversée de ce qui pourrait être « Heaven » et « Earth » pour Le Ly Hayslip. Il apparaît clairement que « Heaven » renvoie aux Etats-Unis tandis que « Earth » désigne le Vietnam, lieu des combats.

Née en 1949 à Ky La (un petit village dont le nom vietnamien est Xa Hoa Qui, à côté de Da Nang et situé au centre du Vietnam) Le Ly Hayslip a connu un itinéraire tortueux que seules les circonstances créées par la « Guerre américaine » peuvent expliquer. *When Heaven and Earth Changed Places* raconte le retour de Le Ly Hayslip au Vietnam en 1986, après treize années d'absence. Avec une forte tonalité autobiographique, le roman replonge son auteur dans un passé tumultueux et exprime avec force la capacité de Le Ly Hayslip à triompher de l'adversité. Rien n'est étonnant pour l'auteur qui sait que sa foi et sa culture l'avaient préparée à affronter de telles difficultés. Au plan de d'écriture, Le Ly Hayslip met côte à côte les différentes étapes de son retour présentées sous la forme de notes de voyage et ses souvenirs d'enfance au Vietnam. L'histoire relatée dans cette œuvre est bouleversante car contenant des révélations pour le moins inattendues au vu du nouveau mode de vie de l'auteur dans sa grande villa à *escondido*, à San Diego. C'est à ce titre que Le Ly Hayslip est souvent perçue comme une rescapée de la Guerre du Vietnam. Ces difficultés, Le Ly Hayslip est souvent perçue comme une rescapée de la Guerre du Vietnam. Ces difficultés, Le Ly Hayslip les situe tout d'abord à sa naissance. A ce propos, elle dira :

> « SUFFOCATE HER ! « the midwife told my mother when I
>
> came into the World.
>
> I weighed only two pounds and looked just terrible…like a

meo con kitten. My mother was forty-one when I was conceived, and so was very nervous about her ability to deliver a healthy child and survive.[383]

Le Ly Hayslip ajoutera les conditions exceptionnelles de sa naissance :

> *When her bag of water broke, she was working in the fields in the midst of a winter storm. As she ran toward our house, warm fluid streaming down her legs, she cradled her aching belly and called my father, "Trong- get a midwife!" which he knew very well to do, having sired two sons and three daughters before me.*[384]

Toutefois, Le Ly Hayslip voit dans ces épreuves les facteurs qui vont contribuer à mieux tremper son caractère et son physique. Elle avouera qu'à sa naissance, elle était certes petite mais déjà forte à travers ces épreuves. Elle raconte par ailleurs que du fait de son appétit excessif, sa maman n'avait plus de lait pour l'allaiter. Pour les autres, cela était un signe manifeste qu'elle ne devait pas vivre. Il a fallu le recours au lait des buffles pour la nourrir. Elle reçut ainsi le sobriquet de *con troi nuoi*[385] pour dire qu'elle avait été nourrie par Dieu. En effet, *When Heaven and Earth Changed Places* est une partie d'un cercle que Le Ly Hayslip voudrait tracer afin de se reconnecter à son passé vietnamien d'une part et d'autre part faire connaître son itinéraire émotionnel depuis sa transplantation dans le continent américain. Le second ouvrage déjà signalé: *Child of War, Woman of Peace* (1973) qu'elle a écrit avec son fils complète le cercle en relatant le départ du Vietnam pour les Etats-Unis d'Amérique avec son premier mari, Ed Munro. Les deux romans retracent des itinéraires complexes mais intimement liés par une chronologie inversée. En effet, le repérage chronologique par rapport aux événements de la guerre est très précis. L'auteur donne sous la forme de carnets de voyage des dates précises. Dans le premier chapitre, usant d'un style imagé caractéristique de l'arrière plan culturel vietnamien, l'auteur commence par camper le décor : son enfance, sa famille avec un accent particulier mis sur sa mère ; ensuite il remonte le temps en faisant illusion à la guerre contre les Français, enfin elle s'arrêtera sur son grand frère, Bon Nghe qu'elle présente en signalant son engagement auprès des forces patriotiques

383 Ly Lee Hayslip ,*Heaven and Earth*, op. cit. p.1

384 *Heaven and Earth*, op,cit. p.1

385 Ibidem, p.2

pour chasser tous ceux qui prétendent dominer le Viet Nam. Cette partie arrivant sous la forme d'un souvenir, d'une incursion dans le passé, disparaît subitement pour céder la place à un voyage qui se matérialise. Nous sommes le 30 mars 1986, exactement à l'aéroport international de Los Angeles, Le Ly Hayslip est au quai d'embarquement, sur le point d'entreprendre ce retour vers son village natal. L'auteur examine avec force détails ses hésitations, les difficultés qu'elle perçoit quand il faut dire au revoir à sa famille. Elle dira :

Like my journey to America sixteen years before, my return

to Vietnam looks to be a be a bumpy trip.[386]

Hayslip précise que son voyage au Vietnam doit passer par la Thailande du fait des mauvaises relations entre les Etats-Unis et le Vietnam. Elle replonge son lecture, en abordant cette deuxième partie, dans son espace familial, celui du Vietnam qu'elle a quitté alors que les combats faisaient rage. En ouvrant cette deuxième partie, l'auteur met l'accent sur son père qu'elle décrit comme étant d'une grande simplicité et très proche de ses enfants. Le Ly admire le caractère de son père marqué par un profond sens de l'humour. Cet humour est surtout visible à travers les chansons que son père adapte aux circonstances, c'est-à-dire suivant la personne qui se présente à lui. L'exemple ci-après permet de saisir comment le contenu du chant dépend de la personne qui est là. Le chant donne ceci quand la personne concernée est française ou marocaine :

There are many kinds of vegetables,

why do you like spinach?

They are many kinds of wealth.

Why do you use Minh money?

There are many kinds of people,

why do you love terrorists?

Ce chant servi en présence des français devient ceci quand la personne présente est Viet Cong :

There are many kinds of vegetables,

why do you like spinach?

They are many kinds of money.

Why do you use Yankee dollars?

There are many kinds of people,

386 *Heaven and Earth*, op,cit. p.24

why do you disobey your ancestors?[387]

Après avoir parlé de son père, Hayslip montre la difficulté de choisir un côté dans le conflit qui prend forme au moment du conflit contre les Français. Son dilemme tient au fait que son frère s'est engagé dans l'armée de Hanoi tandis que sa sœur a épousé un policier du Sud, donc dans le camp des Républicains, les alliés des Américains. Le Ly Hayslip a grandi dans cette atmosphère, entre les occupants et les nationalistes qui traquent tous ceux qui optent pour la collaboration avec les étrangers, les Américains. L'initiation à la mort va commencer pour Bay Li, le nom d'enfance de Le Ly Hayslip, dés les premiers chapitres de son récit, surtout dans ce passage où elle raconte la mort de son voisin tué par un Viet Cong parce qu'il est catholique et partisan de Ngo Dinh Diem. C'est à la suite de cet incident que Le Ly va intégrer les comités de vigilance des Viet Cong pour surveiller les activités des Républicains. L'intention de Bay Li à la Guerre va également consister à creuser des tranchées afin d'échapper aux tirs américains et sud vietnamiens. Les villageois sont ainsi encadrés par les responsables Viet Cong. Les représailles initiées par les Républicains vont pousser les populations à se ranger du côté des Viet Cong qui vont commencer un véritable travail d'endoctrinement sur tout auprès de la jeunesse. Ces séances d'échanges pour dresser les populations locales contre les soldats ou conseillers américains illustrent bien la nouvelle stratégie entreprise par les Viet Cong à l'intérieur du dispositif des Vietnamiens du Sud :

« What will you do when the enemy sleeps in your house?"

The cadre asked.

"Steal his weapons!" we answered in chorus"[388].

Ainsi, chaque jour, les cadres Viet Cong tissent davantage de réseaux au sein des villageois pour contrecarrer l'action des Américains et de leurs alliés ou ceux-là qu'ils appellent « the Imperialists and their running dogs »[389]. Les problèmes ne vont pas tarder. Hayslip va être prise par des soldats sud vietnamiens et sera soumise à un long interrogatoire :

The guard behind me lifted me by my hair and I yelled and

he kicked the small of my back-once, twice, three times-with

his heavy boots.[390]

Elle sera libérée après plusieurs jours de privations et de brimades. Et c'est à ce moment de l'histoire que l'auteur choisit de revenir à la réalité, son voyage au Vietnam. On apprend

---

387 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.27

388 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.45

389 Ibidem, p. 47

390 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.50

qu'on est le 1er avril 1986 et qu'elle est arrivée à Bangkok. Le Ly est toujours incertaine au sujet de ce qu'elle trouvera au Vietnam à cause de son passé, notamment les situations suivantes qu'elle évoque :

When I left my village in 1965, my name was on a Viet

Cong death list. When I left Saigon in 1970, at age twenty, I

was known to many as a black marketer.[391]

Le Ly Hayslip, aide des services consulaires américains de Thaïlande, continue son voyage et se rend à Saigon, ville qui a pris le nom de Ho Chi Minh Ville.

L'arrivée de Le Ly Hayslip à Saïgon se traduit au plan de l'écriture par une superposition de vues, des images qui s'entrecroisent, l'une chassant l'autre, en d'autres termes ; on voit la dame qui arrive au Vietnam et au même moment cette image disparaît au profit de celle d'une jeune fille venue de Danang.

Twenty-one years ago, almost to the day, a skinny, barefoot

farm girl clad in black pajama, an old overshirt, and a torn

straw hat stepped out of the hell of her village onto an

antique propeller plane at Danang….[392]

Le Ly Hayslip est vite ré-incarnée dans le parcours de cette jeune fille qu'elle fut. Saigon offre justement l'occasion de cette métamorphose par le mirage que cette ville exerçait sur les Vietnamiens à la recherche du confort matériel. Elle dira à ce propos:

All Vietnamese and most Americans know about Saigon.

Saigon was called Paris of the Orient by the French, and

like her sister city in Europe, she was sulky, brash

and noisy the yin and yang that produced everything the

war become for both sides.[393]

Les souvenirs de Le Ly Hayslip se font plus précis pour dérouler dans les moindres détails le royaume d'enfance de l'auteur marqué par des exécutions sommaires, le viol, les intimidations aussi bien par les Viet Cong que par les Américains et les Sud-Vietnamiens. Les

391 Ibidem, p. 54

392 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.64

393 Ibidem

souvenirs vont permettre de mettre à la disposition du lecteur les moments de bonheur autant que ceux-là que l'on rangera parmi les plus sombres dans l'itinéraire de l'auteur. Elle rapporte que par son comportement, elle a été honorée par un chant s'appelle *Song for Sister Ly*[394] . Il s'agit d'un chant en l'honneur de quelqu'un qui a accompli un acte de bravoure. On raconte que ce chant vient de « Sister Ly », une combattante Viet Cong dont le comportement sur le champ de bataille a été exemplaire. Les moments de déchéance et de torture, Le Ly les a connus aussi bien dans le camp de ses compatriotes que dans celui de l'ennemi :

> *As soon as we were tied up, one guard brought out a can*
>
> *and began to brush something sticky all over our feet. When*
>
> *I looked down. I saw that the whole area between the*
>
> *buildings was covered with anthills the small black kind*
>
> *whose bites stung worse than bees.*[395]

Le moment d'humiliation suprême est sans conteste celui du viol de Le Ly Hayslip par les cadres Viet Cong qui l'accusent de jouer double jeu, c'est-à-dire qu'au même moment, selon ces cadres, Le Ly renseigne l'ennemi :

> *Loi's hands relaxed and breath flowed back in my body. He*
>
> *pulled away, staggered to my feet, and raised his pants…*
>
> *[………] I have been raped.*[396]

Après avoir relate cet incident, l'auteur revient à la réalité, son passage à Saigon. Cela ne durera pas longtemps car en abordant le quatrième chapitre elle retrouve un pan de son enfance, surtout le départ de son village natal pour aller servir en qualité de domestique à Danang. Elle raconte qu'en 1963, alors qu'elle venait tout juste d'avoir quatorze ans, son fiancé Tung du village de Tung Lam s'est engagé dans la rébellion pour combattre l'envahisseur et son allié. On apprend que le fiancé sera porté disparu. Le Ly Hayslip profite de cette situation pour signaler que « porté disparu » dans le langage des Viet Cong ne pourrait signifier que la mort de son fiancé car, chez son passage à Danang est surtout important pour le second viol dont elle sera victime, cette fois-ci par le maître de maison, là où elle a travaillé comme domestique.

---

394 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.75

395 Ibidem, p. 83

396 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.93

L’exil choisi par Le Ly et sa maman du fait des menaces de mort proférées par les cadres Viet Cong se poursuit vers la grande ville de Saigon. Saigon, ville qui fait l’objet d’une véritable fascination, prendra une bonne partie du récit de Le Ly Hayslip. La jeune villageoise et sa maman apprendront à leurs dépens que la solidarité n’existe pas dans les grandes villes. L’accueil peu enthousiaste dans les différentes familles pousse les deux aventurières à se retrouver presque dans la rue. Toutefois, le travail trouvé auprès de la famille d’Anh apparaît comme une bouée de sauvetage. Il s’agit d’une famille riche qui va apporter un peu de confort à Ly Le et à sa maman. Fait important qui va se produire dans cette maison, les rencontres assez fréquentes souvent recherchées par Ly Le font naître un amour d’une grande intensité. La relation sentimentale va prendre forme, facilitée par les rencontres furtives du maître. Hayslip sera enceinte et la nouvelle arrivera à l’épouse d’Anh. La sentence sera sans appel : Ly Le Hayslip devra quitter non seulement la maison mais la ville de Saïgon. Cet incident aura un grand impact sur sa vie car son fils aîné, James, naîtra de cette liaison. En outre, Le Ly Hayslip, sous la menace de l’épouse d’Anh, retrouvera Danang afin que sa grossesse indésirable sous le toit de son employeur se passe ailleurs qu’à Saigon. Presque en déplacement forcé à Danang, Le Ly trouvera toutefois de meilleures conditions de séjour et le frais de l’auteur de sa grossesse.

Cette déconvenue de Ly Le Hayslip disparaît sous la pression de nouvelles images, celles de son retour où elle retrouve Anh en 1986. Au plan de l’écriture, on assiste à une superposition d’images, particulièrement à un saut dans le temps qui présente Anh après une quinzaine d’années, son divorce et son remariage. Au chapitre 6, intitulé « A Question of Faith », l’idée d’un Vietnam communiste prend forme à travers la description de Ho Chi Minh et la lecture de l’enseigne « *The Socialist Republic of Vietnam welcomes you* »[397]. Ce moment correspond également au départ de Le Ly Hayslip de Saigon pour son village natal. Dans le même chapitre, elle revient en arrière pour parler de son départ pour Danang après son expulsion du domicile d’Anh du fait de sa grossesse. Dans cette ville, le Ly Hayslip va connaître des tentatives de viol dans une des rues de Danang. Sauvée par l’arrivée d’un hélicoptère, elle va découvrir un principe qui a son importance dans l’expérience qu’elle tire de cette aventure. Elle dira:

> *It seemed a curious quirk of nature that the same machine the same men-could act as tormentors in one instance and saviors in another. It occurred to me then that many things I had previously seen from one side might, in fact, have other perspectives. All I knew for sure was that I would never see or hear a helicopter in quite the same way again.*[398]

397 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.165

Les conditions dans lesquelles Le Ly vit ne peuvent être celles de son village. Dans la ville, elle apprend à survivre. Elle trouve dans la prostitution une nouvelle activité qui lui permet de gagner sa vie et celle de sa mère. En outre, la fréquentation des soldats américains l'entraîne dans le monde de la drogue et du trafic d'objets de tout genre. L'exemple de « mary Jane » pour dire la marijuana illustre la descente aux enfers de Ly Le, obligée de vivre d'expédients pour survivre.

Le parcours de Le Ly Hayslip à la découverte du territoire de son enfance croise celui de sa visite en 1986. Avec une forte dose émotionnelle, Le Ly Hayslip rencontre « Bay » Ly et les différents membres de sa famille. Elle doit constater avec beaucoup d'amertume que la guerre signifie la destruction de tous les projets de développement pour son pays autant que la mort des siens. Au chapitre neuf, elle dira:

> *With my father gone and Ky La and the neighboring*
>
> *villages left, in shambles by the war, there was*
>
> *nothing much any us could do but take care of*
>
> *ourselves and each other.*[399]

C'est au chapitre onze que Le Ly fait la connaissance d'un Américain du nom de Red qui va changer son appréciation de l'Amérique et des Américains. Elle sent la différence dans les propos de son partenaire. Toutefois, Le Ly Hayslip se rendra compte du caractère éphémère de ses relations avec les Américains. Après Red, elle connaîtra d'autres partenaires américains dont les plus importants sont Jim, puis Paul. Mais c'est avec Ed Munro qu'elle trouvera l'homme de sa vie qui acceptera de l'épouser et de la ramener aux Etats-Unis, précisément à San Diego. Avec lui, elle aura son second fils, Tom, Au printemps 1970, Le Ly et son premier fils arrivent à San Diego pour rejoindre Ed Munro. En hiver 1973, ce dernier va mourir laissant derrière lui une veuve et deux enfants : Jimmy et Tom.

L'histoire de Le Ly Hayslip va se prolonger par un second mariage avec Denis Hayslip dont elle porte le nom. Les scènes de ménage trop fréquentes vont conduire le mari à des actions extravagantes dont l'issue sera la mort de Dennis par accident de voiture. Le Ly Hayslip, bien que déçue par cette expérience conjugale se retrouvera héritière d'une grande villa en Californie.

L'odyssée de l'auteur qui se poursuit dans le second roman de Le Ly Hayslip *Child of War, Woman of Peace,* apparaît aux yeux de beaucoup comme un repli sur soi, un voyage dans les dédales d'un paysage intérieur que l'auteur décrit avec une nostalgie qui cache mal la colère qu'elle veut à tout prix contrôler. Le résultat est la décision prise par l'auteur de traduire en actes concerts ce désir de rebâtir une identité de synthèse, faite de générosité et

398 Ibidem, p. 172

399 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.236

de pardon. En paraphrasant Oliver Stone, il est possible de dire que le Ly Hayslip est une authentique vietnamienne : belle, déterminée, têtue, émotive et parfois énigmatique. A l'image de son pays, elle ne s'avoue jamis vaincue. Elle croit profondément à l'amour. C'est peutêtre pour cette raison qu'elle a donné une chance à cette relation avec Ed Munro, cet homme beaucoup plus âgé qu'elle, rencontré après plusieurs relations manquées avec d'autres Américains. Aussi, grâce à cet amour, les femmes vietnamiennes ont-elles pu maintenir une cohésion familiale, enterrer leurs maris et leurs fils, s'occuper de ceux qui sont revenus de la guerre, mutilés dans leur corps et dans leur âme et garder vivante la culture vietnamienne. Le Ly Hayslip, à travers les horreurs de la guerre et les scènes sexuelles révélées sans dissimulation aucune dans une œuvre qui se veut autobiographique, montre qu'elle a reçu une éducation qui lui permet tout en souffrant de refuser l'anéantissement. Elle est comme ce bambou qu'on plie mais qui ne rompt jamais.

La fonction thérapeutique de ce récit ne fait aucun doute. En relatant dans les moindres détails son expérience. Le Ly arrive à exorciser son mal et les angoisses d'une réalité dure et trop longtemps intériorisée. La leçon qu'elle tire de cet exercice est simple et correspond au sens qu'elle donne à la vie : « that life's purpose is to grow »[400]. En prônant le dépassement, elle recommande la réconciliation qui repose sur la mise en synergie de forces opposées, l'unité des contraires, base philosophique qui montre la prégnance de la culture orientale dans le discours de Hayslip.

Les œuvres de dernière génération .sur la Guerre du Vietnam ont un apport indiscutable sur la compréhension de celle-ci. Elles élargissement le cham d'investigation en apportant d'autres thèmes et d'autres approches. Quelle que soit la profondeur du traumatisme, le sentiment qui se dégage semble être globalement positif si l'on tient compte du fait que les 'minorités' ont souvent trouvé dans ces périodes de mobilisation les moyens de faire tomber les cloisonnements qui existent entre les blancs et les autres. La bravoure des minorités et la camaraderie forgée dans la souffrance scellent des relations impérissables qui exigent respect et dignité aux combattants quelle que soient la couleur de leur peau et leur origine sociale. Au demeurant, le contexte de la guerre est, pour beaucoup, un cadre qui offre des opportunités de promotion sociale pour les groupes qui ont fait l'objet de discrimination dans la société américaine. Albert French et Le Ly Hayslip ont vu dans ce conflit une occasion d'arriver à une reconnaissance de leurs idées, surtout celles qui voient le décloisonnement des races comme une valeur qui s'offre à tout ceux qui ont souffert et ont affronté le même ennemi : eux-mêmes.

400 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.366

TROISIEME PARTIE

La Guerre et la Production Cinématographique

3-1- La Représentation de la Guerre dans les Films.

3-1-1-La Métaphore du « Living-Room War »

Michael J. Arlen, dans son ouvrage intitulé *Living-Room War*[401]**,** publié en 1966 fait la genèse de l'expression « living-Room War » qui est, aujourd'hui, consacrée pour qualifier la Guerre du Vietnam. Dans son introduction, Arlen note que soixante pour cent des Américains reçoivent les informations sur la guerre des chaînes de télévision. « The CBS Evening News » présenté par Walter Cronkite à côté des programmes des chaînes de télévision comme ABC et NBC a largement contribué à l'ubiquité de la guerre en rendant les événements sur le terrain accessible à la grande majorité des Américains. Qu'on en parle ou qu'on s'évertue à l'ignorer, la Guerre du Vietnam est au centre des débats. A ce propos, Arlen dira :

401 Michael J. Arlen, *The Living-Room War*, New York: Penguin Books, 1982

Vietnam is often referred to as "television's war",

in the sense that this the sense that this is the first war that has been

brought to the people preponderantly by television.

People indeed look at television. They really look

at it.[402]

Cette centralité est d'autant plus manifeste qu'on assiste à une sorte de jeu entre la réalité des évènements et leur représentation par les media de manière générale, par la télévision plus particulièrement. Les comptes rendus sur la conduite des opérations sont devenus subrepticement une partie intégrante du quotidien des Américains. L'on raconte que la famille américaine a largement contribué à ce jeu initié par les media. L'heure des reportages voit se développer le même rituel que celui des salles de cinéma. Dans certaines familles, l'on distribue des sachets de « popcorn » avant l'émission.[403] En d'autres termes, la télévision reste, malgré la gravité des scènes et des événements, un moyen de divertissement pour la plupart des Américains. Il s'y ajoute que ceux qui ont la charge d'informer, poursuivent des objectifs particuliers. A ce propos, Michael Arlen fait remarquer qu'en ramenant les combats dans les salons, on assiste en même temps à leur banalisation car le format télévisuel modifie plus ou moins considérablement le champ spatial réel de l'action représentée. Mieux, pour Arlen, la retransmission des événements, en même temps qu'elle contribue à rendre les combats irréels, entraîne leur transformation au moins à deux niveau : celui de la sélection des événements et celui de leur agencement en vue de leur présentation au public. Il précise sur ce point que la télévision « *has a transforming effect on people who watch the transformed events ».*[404] L'idée d'Arlen apparaît clairement quand il évoque la contribution de Marchall Mc Luhan[405]. Ce dernier affirme que la technologie a donné une nouvelle dimension à la communauté humaine :

The family circle has widened, mom and Dad! The

word-pool of information constantly pouring in on

your closely knit family is influencing them a lot

more than you think.[406]

---

402 Michael J. Arlen, *The Living Room War*, op. cit; p. 4

403 Aux Etats-Unis, le cinéma est souvent associé au « popcorn » distribué pour accompagner le film

404 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.45

405 Michael Mc Luhan est un grand théoricien de la culture médiatique. Il est l'auteur de *Understanding Media* publié en 1964

406 *Heaven and Earth*, op ; cit. p.9

Plus importante encore dans la représentation de la guerre, la technologie est aussi un puissant moyen de transformation, voire de distorsion de la réalité. A ce propos, dans une interview que Michael Arlen a accordée à Bill McCloud, parue dans *What Should We Tell Our Children About Vietnam*, la Guerre du Vietnam apparaît, grâce à la puissance de la télévision, comme un phénomène sans grande importance. Les media arrivent à opérer des censures sur les événements et gommer toutes les scènes de violence pour rendre plus acceptable le comportement de soldat américain :

> *To some extent television showed us war (though*
>
> *not its horrors) and turned the audience against it.*
>
> *To some extent, in the safe banality of its coverage*
>
> *(especially in the early years), television banalized*
>
> *war and made it seem okay, manageable,*
>
> *winnable.*[407]

Rick Berg, à la suite de Michael Arlen, montre les limites des moyens tels que la télévision pour camper la guerre. IL fait le constat que « *TV producers seem unable to come up with the right formula formula for fictionalizing the "Living-Room War"*[408]. Les raisons doivent être trouvées dans les intentions manifestes des journalistes eux-mêmes ou des politiciens de contrôler la circulation de l'information en même temps que la compréhension du déroulement des événements.la mise en images est aussi un important moment s'intègre dans une ambiance générale laquelle place, consciemment ou inconsciemment, le spectateur dans une situation où on lui demande d'adhérer à une vision. De toute façon, les moyens de communication en direction des masses, appelés les « mass-media » sont de puissants réseaux de manipulation. En fait, au plan de la théorie, la terminologie « mass-culture » est devenue suspecte, Raymond Williams et membres de l'Ecole de Birmingham[409] l'ont rejetée du fait de l'image qu'elle crée en divisant la culture en deux : la culture de l'élite et celle des masses. Le terme « masse » doit renvoyer ici au nombre d'individus que le phénomène peut mobiliser et ne comporte donc ici aucune charge de mépris. Parlant toujours de la télévision et prenant exemple sur les circonstances de l'assassinat du Président John F. Kennedy et de celui de Robert kennedy plus tard, Arlen note que les informations fournies aux auditeurs sont loin de refléter la réalité. Il n'y a pas de doute que les événements aient été reconstitués pour traduire une perception bien particulière à son

---

407 *What Should we Tell Our Children about Vietnam*? Op. cit. p. 79

408 Rick Berg, "*Covering Vietnam in an Age of Technology*" in *The Vietnam War and American Culture*, op. cit. p.120

409 L'école de Birmingham produit dans le cadre des Etudes culturelles une masse impressionnante de travaux, les fameux (working papers » portant sur les cultures populaires et les mass-media.

auteur ou à la politique du moment. L'auditeur ou le spectateur se trouve dés lors dans une situation où il lui est impossible de prouver la véracité des faits qui lui sont présentés :

Still, it's hard to realize just sitting there in one's
living-room and looking at the screen, the extent to
which one's bird's eye view of actuality can be
diminished, altered, censored in this country, in
the year 1968, by a combination of officialdom and
sheer brute force.[410]

Ainsi, ce qu'Arlen pose en examinant ces différents faits est le rapport entre la réalité et l'événement que le journaliste conçoit par la médiation de l'image, que ce soit dans le reportage simple, la présentation d'un documentaire ou la version filmée d'un événement fictif. A ce propos, il faut souligner l'importance de la radio, de la télévision et du cinéma dans la culture moderne. Le cinéma et la télévision comme nouveaux moyens de communication et d'information sont aujourd'hui d'une grande vitalité. Il est vrai que certains reconnaissent souvent la supériorité d'un genre comme le roman sur le cinéma. André Bazin, un des plus grands théoriciens du cinéma affirme ceci :

Bien plus évolué, s'adressant aussi à un public
relativement cultivé et exigeant, le roman propose
au cinéma des personnages plus complexes et,
dans les rapports entre la forme et le fond, une
rigueur et une subtilité auxquelles l'écran n'est pas
habitué[411]

Il n'en demeure pas moins vrai que cette deuxième moitié du vingtièmesiècle est sans conteste dominée par l'image. David E James, dans « Documenting the Vietnam War », souligne le nouvel intérêt pour les moyens audio-visuels par rapport aux autres formes d'expression. Il l'explique par les liens étroits que l'image entretient avec la réalité :

That the photograph manifests a stronger
existential bond with reality than do most other

---

410 Michael J. Arlen, *The Living Room War*, op. cit; p. 37

411 André Bazin, *Qu'est-ce-que le Cinéma§ le Cinéma et les autres arts,* Bourges : Editions du Cerf, 1958

forms of representation is accepted even by those semiologists who are most careful to insist that ostensibly transparent referentiality is in fact produced by means of the codes of visual language.[412]

Marcel Martin, auteur de *Le Langage Cinématographique*[413]*,* abonde dans le même sens en mettant en exergue la particularité de ce medium. L'image, note-t-il, est une réalité fort complexe. Créée comme une œuvre d'art par un réalisateur ou un journaliste, elle est, aussi, le fait de l'activité automatique d'une machine dont le rôle est de reproduire exactement et objectivement un événement réel qui lui est présenté. L'image ainsi créée est sans doute une donnée matérielle mais son objectivité dans la reproduction de la réalité est discutable. Appliquée à la littérature ou au cinéma, on arrive sûrement à l'idée de « naive realism » [414] développée par John Carlos Rowe à propos de cette tendance qu'il note dans la représentation de l'expérience du Vietnam : celle de vouloir tout ramener à des faits réels, à une expérience vécue, afin de donner plus de poids aux faits exposés. Malgré l'intention affichée d'être fidèle à l'histoire, le résultat est une recréation qui évolue dans un sens qu'on aura du mal à exploiter comme s'il s'agissait d'un vrai documentaire. Cette ambivalence est intéressante sur au moins deux plans. D'un côté, par son réalisme apparent, l'image est une représentation instantanée de la réalité en même temps qu'elle suscite chez le spectateur un sentiment de réalité en même temps qu'elle suscite chez le spectateur un sentiment de réalité si convaincant qu'il entraîne la croyance à l'existence objective de ce qui est présenté sur l'écran. De l'autre, l'image rentre aussi dans le cadre des œuvres d'art et de prête ainsi à plusieur interprétations. Cet aspect est surtout important à l'échelle d'une séquence, c'est-à-dire, un ensemble d'images agencées dans une unité de temps et d'action. Aussi, le film, par la juxtaposition des images et leur stylisation, devient-il le terrain de manifestation de plusieurs relations métonymiques. On pourrait le concevoir, à un premier niveau, comme la représentation du réel, en fait, comme un décalque car le film présente l'objet-même. Le langage filmique, fondé sur l'image idée, est donc précis et moins équivoque que le langage parlé. Ayant pour matériau premier un ensemble de fragments du monde réel, médiatisés par leur duplication mécanique que permet l'utilisation de la caméra, le film est, selon jean Cocteau « une écriture en images »[415]. Au second niveau, cependant, le langage filmique

---

412 David E. James and rick berg (eds), *The Hidden Foundation Cinema and the Question* **of** Class, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 18

413 Marcel Martin, le Langage Cinématographique, Paris : les Editions du Cerf, 1992 ; p. 75

414 John Carlos Rowe, « *Eyewitness : documentary Styles in the American Representations of Vietnam*" in *The Vietnam War and American Culture,* o.p: cit; p. 151

415 Marcel Martin, le langage Cinématographique, op ; cit, p.87

devient création imaginaire, un univers inventé et pourtant analogique, Christian metz, dans le second tome de son ouvrage Essais Sur la Signification au Cinéma, met le doigt sue ces deux aspects quand il écrit :

> *L'importance du cinéma provient précisément de*
>
> *ce qu'il nous suggère avec insistance l'idée d'un*
>
> *langage de type nouveau. Langage qui enveloppe*
>
> *en lui des reproductions fragmentaires du réel, et*
>
> *qui est lui-même enveloppé dans l'effort du*
>
> *créateur de l'art.*[416]

Cette relation intime d'affectivité et d'intelligibilité va dans le même sens que la perception de Marcel Martin selon laquelle l' « équation personnelles » de l'observateur, c'est-à-dire la vision particulière de chacun, les déformations et les interprétations, même inconscientes, jouent un rôle important dans la totalité signifiante d'un film. Aussi, le film nous donne (t(il de la réalité une image reconstruite en fonction de ce que le réalisateur veut lui faire exprimer, sensoriellement et intellectuellement. En somme, le cinéma est devenu un langage grâce à une écriture propre qui s'incarne en chaque réalisateur. La complexité du film ne s'arrête à ces seules considérations, particulièrement aux Etats-Unis où la technologie a joué un rôle considérable dans les innovations de la technique cinématographique. Les différentes sortes de plans et de cadrages, les mouvements de l'appareil, le ralenti et l'accéléré, en fait, tous les aspects du langage filmique sont des facteurs décisifs dans l'élaboration d'une esthétique nouvelle et particulière au cinéma américain. En outre, le cinéma est devenu de nos jours une puissante industrie et les investissements financiers qui sont nécessaires à son développement le rendent tributaire des puissances de l'argent, lesquelles, pour fructifier leurs investissements, croient pouvoir parler au nom du goût du public et en vertu d'une soi-disant loi de l'offre et de la demande. Tout cela fait du cinéma, plus qu'un simple moyen de divertissement, une espèce d'information sue les événements de tous les événements de toute sorte, de formation des valeurs culturelles et en même temps le terrain privilégié de leur contestation.

Le contexte des media aux Etats-Unis se caractérise aussi par un certain nombre de contiguïtés qui rendent difficile la différenciation entre la télévision et le cinéma. Le développement technologique explique sûrement les passerelles que l'on trouve entre les programmes de télévision et ceux du cinéma. Les chaînes de télévision diffusent régulièrement des films à peine sortis dans les « grandes salles ». D'ailleurs, une puissante industrie de « Home Videos » existe et fait une concurrence sérieuse aux « Theater », c'est-à-dire, les grandes salles. En plus, la télévision a beaucoup évolué. Elle a surtout profité des

416 Christian Metz, *Essais sur la Signification au Cinéma*, paris : Edition Klincksieck,

innovations tant au niveau de la radiophonie qu'à celui du traitement de l'image. Les techniques très avancées de « *fondu* »[417] et les innovations introduites par l'ordinateur contribuent davantage au brouillage des contours de l'un par rapport à l'autre. Il n'est plus possible de faire une démarcation nette entre ce qui est du domaine exclusif du cinéma et de la télévision. Les récents développements de la cybernétique (Cyberspace) intégrent plusieurs domaines de l'information, du téléphone, de l'ordinateur et de la télévision et illustrent la porosité des différents domaines des moyens audiovisuels. Le cinéma de science-fiction est aussi un domaine où la littérature, la technologie et l'art cinématographique entretiennent un dialogue fécond. Dans ce même ordre d'idées, le cinéma américain a connu un développement artistique spectaculaire en raison de l'installation de Hollywood dans les abords de Los Angeles. Ce nouvel espace est devenu le lieu de conception, de réalisation et de distribution du cinéma en même temps qu'il constitue un espace d'hybridation culturelle. Par ailleurs, le cinéma entretient aussi des relations très étroites avec la littérature, le roman particulièrement. Ces relations sont anciennes si l'on en croit les observations de Robert Richardson dans son analyse des films de D. W Griffith, notamment **«** *The Birth of a Nation* », l'un des plus grands films épiques des années 1915 :

> *What was happening, both in practice, in the films of Griffith, and in theory, such as in Lindsay's* The Art Of the Moving Picture*, was that the film was beginning to discover and adopt concerns, techniques, approaches, and materials that ha once been exclusively literary. But both the new literature and the rising film were responding to new challenges and pressures, reforms and renewals that had roots in the late nineteenth century and were becoming increasingly insistent during the first two decades of the twentieth century.*[418]

En outré, les adaptations fréquentes des œuvres de littérature au cinéma autorisent en même temps un transfert de techniques et de problématiques allant dans les deux sens. On sait que le roman moderne ou postmoderne a fait éclater les règles traditionnelles de son

417 Technique permettant à deux images de se superposer, ou à plusieurs de s'imbriquer les unes aux autres.

418 Robert Richardson, *Literature and Film, Bloomington/London: Indiana University*

écriture qui a cessé d'être un simple moyen, un véhicule d'idées et de sentiments pour devenir, dans certaines œuvres, une fin en soi, l'image même du monde esthétique que son auteur cherche à recréer. Ainsi, l'écriture devient-elle le sujet même de l'œuvre. De la même manière, le cinéma d'aujourd'hui est aussi le terrain de confrontation de formes d'esthétique et de formation des canons au service d'une image dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est devenue de moins en moins intelligible.

Le cinéma américain des années 50, déjà très célèbre après des films comme « Citizen Kane » (1941), se caractérise par une ambivalence qu'expliquent l'optimisme d'un contexte international qui projette les Etats-Unis sur le devant de la scène et la dégradation de plus en plus importante du climat social marqué par le rejet en bloc des promesses de la technologie par une jeunesse contestataire : la génération Beat. Le cinéma des années 60 devient, quant à lui, le véhicule privilégié des tensions sociales que la crise identitaire a rendues plus explosives. Il est, néanmoins, important de signaler le rapport étroit que les films sur la Deuxième Guerre mondiale ont entretenu avec la Guerre du Vietnam. La plupart des films, « *Catch 22* »[419] par exemple, sont projetés dans les salles de cinéma au moment des combats sur le sol vietnamien. Comme pour le roman, ce décalage explique en grande partie le décalage entre la réalité du terrain et sa représentation dans le cinéma américain. Cependant, plus que le roman, le cinéma est devenu un puissant médium dans la création icônes[420] et la recherche d'une cohésion nationale. Il en résulte une saturation des images de la guerre, procédé conçu par les uns pour dénoncer une politique obstinément impérialiste et par les autres, pour dénoncer une politique obstinément impérialiste et par les autres, pour tenter de trouver un consensus favorable à la réhabilitation de l'expérience acquise sur les terrains au Vietnam. En d'autres termes, le cinéma américain et la télévision ont été, dans le contexte de la Guerre du Vietnam, des vecteurs extrêmement dynamiques de la politique, qu'elle soit favorable aux points de vue officiels ou qu'elle exprime le désaccord des libéraux avec ceux-là. D'ailleurs, la saturation de l'espace audio-visuel est apparue pour beaucoup d'observateurs comme le résultat d'un transfert des combats sur d'autres fronts : ceux-là même qui permettront de remporter la guerre au niveau de l'opinion publique américaine. C'est aussi dans cet espace des salons, initialement de confort, devenu lieu de confrontation des opinions les plus diverses que l'on arrive à percevoir une sorte de transfert de la guerre pour nourrir les débats les plus passionnés tout en gardant leur atmosphère de convivialité car il s'agit en fait de la représentation de la guerre que chaque groupe politique ou chaque membre de la famille, quand on considère le cadre restreint du salon, cherche à imposer à l'autre.

L'intérêt porté aux documentaires tient du rôle qu'ils ont joué de part et d'autre, soit pour chercher d'adhésion populaire ou pour dénoncer l'immoralité de la Guerre. Ayant bénéficié des progrès de la technologie, ils dépassent souvent de simples comptes rendus

419 Film tiré du roman de Joseph Heller, *Catch 22*, New York: Dell, 1979 (première parution dans Dell en 1961)

420 James Dean et Marilyn Monroe sont des exemples de personnes rendues célèbres par le cinéma

pour arriver, dans certains cas, à une sublimation de l'écriture. Leur analyse s'effectuera autour des deux tendances générales dégagées : d'une part, celle qui conforte le point de vue libéral perçu comme le prolongement du mouvement de contre culture et de protestation contre la Guerre au Vietnam et d'autre part, celle qui reconstitue l'expérience au Vietnam pour lui donner un sens plus positif. Dans le prolongement des documentaires, les films) gros budgets sont examinés selon les mêmes critères. Un constat s'impose, cependant : peu de films sont sortis au moment où les soldats se battent au Vietnam. Un seul film, « *The Green Berets* » a été tourné alors que les combattants sont sur le terrain. Il faudra préciser que les films de la Contre-culture n'ont abordé que de manière oblique les problèmes du vétéran dans la société américaine. Il est également important de signaler que la période la plus féconde a été celle de l'après-guerre, dans le cadre d'un débat que le traumatisme lié à l'expérience de la guerre a rendu inévitable. Les films sur le Vietnam s'articulent autour de deux grandes idées : celle qui lie l'expérience à la mémoire des événements et celle qui propose l'ethnographie comme le moyen à travers lequel le lecteur saisit la substance et les méthodes de la représentation filmique. L'effet que ces films produisent est alors un ventriloquisme culturel par le fait que l'autre s'exprime sur une thématique différente, votre opposée. Le discours dégage des relents de colonialisme comme le laisse entendre Trinh T. Minh-ha :

One cannot really 'give voice' to the others without

unlearning one's privilege as one speaking

making subject.[421]

Examinant la notion de "race » dans la littérature colonialiste, Abdul R. Jan Mohamed,[422] affirme que ce type de littérature se distingue par son manichéisme, c'est-à-dire que l'analyse présente deux aspects dont l'un correspondant aux forces du bien et l'autre à celles du mal. Les films sur la Guerre du Vietnam présentent ces mêmes caractéristiques par l'exploitation du sens de la mission dans le combat pour la liberté dévolu aux troupes américaines tandis que les Vietnamiens, à l'image du cadre dans lequel ils évoluent, sont les forces de la terreur et de l'aliénation. En fait, dans le même ordre d'idées, il faut s'attendre à ce que, dans la représentation de l'autre, la charge idéologique s'approprie les éléments de la réalité et du vécu pour les transformer par le prisme de la fantaisie et de l'imagination. Plus important encore, ce que l'on retrouve à travers ces films est qu'en cherchant à décrire le Vietnamien, l'Américain ne retrouve que sa propre image et des propres fantasmes, en fait

421 Trinh T. Minh-Ha, « *All-Owning Spectatorship*" in *Quarterly Review of Films and Video*, vol 13, N°1 et 2, 1991

422 L'un des directeurs de publication **de** *The Cultural Critique*, aujourd'hui, chef du Département d'Etudes africaines américaines à UC Irvine. Ce développement est fait dans l'ouvrage de Brook Thomas, intitulé *The New Historicism and Other Old Fashioned Topics*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991 au chapitre 3 portant sur « A Postmodern Modernity ». Brook Thomas écrit: « *For instance, according to Abdul R. Jan Mohamed, colonialis literature served colonial domination by producing "manichean allegories*," "*a field of diverse yet interchangeable oppositions between white and black, good and evil, superiotity and inferiority*". P. 51

son alter ego. En d'autres termes, les films sur la Guerre du Vietnam sous présentent l'Américain ne retrouve que sa propre image et ses propres fantasmes, en fait son alter ego. En d'autres termes, les films sur la guerre du Vietnam nous présentent l'Américain qui se pose en s'opposant. Il n'est donc pas étonnant que l'Américain se retrouve dans sa tentative de parler de l'autre correspond au constat d'incommunicabilité de l'expérience à travers un langage clair et culturellement acceptable.

Ainsi, la plupart des films réalisés sur cette guerre correspondent-ils à des objectifs précis, plus ou moins cathartiques car il s'agit de rétablir l'équilibre psychique du vétéran pour arriver à une compréhension consensuelle de l'aventure au Vietnam et à son dépassement. L'approche contrastive ainsi choisie, axée sur les deux pôles de la politique américaine, présente des faiblesses certaines du fait de son caractère artificiel d'abord ensuite et surtout de l'ambigüité de certains messages. Toutefois, elle permettra de dégager les caractéristiques essentielles des films par rapport à la représentation de l'autre et de soi, montrant ainsi les similitudes et , peut-être, les divergences avec l'écriture romanesque. En effet, comme le dit David E. James,, la politique de la guerre du Vietnam reste indissociable de la politique de sa représentation, qui, à son tour, trouve des justifications principales dans la critique ou le renforcement des tendances idéologiques en confrontation dans la culture américaine. Qui, mieux que Hollywood, le centre mondial de la production cinématographique, pourrait refléter ces forces politiques, sociales et esthétiques ?

3-1-2 Les documentaires comme cadre de confrontation entre le Département de la Défense et le point de vue libéral du Conflit.

Le film documentaire, en tant que sous-genre, renvoie à des notions plus ou moins complexes du journalisme et de l'écriture cinématographique. Il est avant tout un ensemble de documents destinés à instruire le spectateur et dans ce cas précis, il s'oppose au film de fiction, qui propose des vues romancées, fruit de l'imagination de son réalisation. Le principe du « fiilm documentaire » est né, selon Christine Montvalon,

…avec l'avènement du cinématographe, machine

à enregistrer le mouvement et les premiers

opérateurs des frères lumière furent aussi les

premiers reporters lancés à travers le monde pour

rapporter des images de la vie.[423]

Comme moyen de rendre compte des réalités politiques et sociales, le documentaire a beaucoup évolué. Il s'est préoccupé de montrer la réalité, particulièrement dans le cas de ce qu'on a appelé le « cinéma-vérité. Le « cinéma-vérité » ou encore le « cinéma direct » se propose de dire la vérité et de filmer le vrai. Issu des recherches du soviétique Dziga Vertov qui, vers 1920, a fait des reportages pour le compte de *Kino-Pravda*,[424]le « cinéma-vérité » s'est développé dans les années 60 grâce à la télévision d'une part et d'autre part, à l'assouplissement du matériel utilisé. Toutefois, c'est Edgar Morin qui revendique la paternité de l'expression « cinéma-vérité », se référant à un article qu'il a écrit, intitulé « Pour un cinéma-vérité ». Ainsi, cette nouvelle forme est en prise directe avec la réalité sociologique et se débarrasse de tout ce qui peut relever de la fiction. La caméra n'est donc qu'un œil enregistrant les événements de la vie extérieure. Le documentaire s'est beaucoup enrichi depuis en s'affranchissant des liens avec la réalité et le vrai. John Carlos Rowe affirmé:

We can no longer maintain simple distinctions

between information and fiction, or between

"stylized art and historical account[425]

Barry Dornfeld, dans son analyse du documentaire *« Dear America : Letters Home From Vietnam* pose le problème de l'écart entre le documentaire et le film de fiction :

Documentary has a complex and problematic

relationship to social reality. It is now widely held

that the production of documentary film involves

the same degree (although a different process) of

constructive, manipulative, and interpretative work

as does the production of fiction films[426]

---

423 André Bazin, Qu'est-ce-que le Cinéma ? le Cinéma et les Autres Arts, op. cit ;p. 80

424 « *Kino Pravda* » veut dire littéralement Cinéma-vérité, ce qui conforte la thèse selon laquelle les vocables « Cinéma vérité » viendraient des artistes russes.

425 John Carlos Rowe, « Eyewitness : Documentary Styles » *in The Wietnam War and American Culture*, op; cit. 150

426 In Bill Couturie, *Dear America : Letters Home From Vietnam*, HBO Films, 1987, p. 143

Toutefois, la différence fondamentale entre le film et le documentaire est restée. Le film raconte tandis que le documentaire montre et analyse. Les difficultés économiques et sociales des années 30 et 40 ont développé ce que certains ont appelé le « docudrama », c'est-à-dire des collages assortis d'une célébration des valeurs patriotiques. Le documentaire, par ces influences, est, aujourd'hui, un sous-genre difficile à définir. L'on pourrait seulement se contenter de la vague définition que fournit John Grierson : « *The creative traitment of actuality* »[427] dans laquelle les termes « creative » et « actuality » donnent de la réalité une vision moins immédiatement reconnaissable. Le contexte de la Guerre Froide a introduit des notions qui vont modifier les rapports du spectateur à son spectacle. « Désinformation » montre que les messages, quelle que soit leur apparente objectivité, contiennent une importante dose idéologique. L'information devient donc une donnée stratégique. Ce qui change de manière significative le message documentaire articulé autour d'un certain nombre de métaphores idéologiques. Ces dernières font naître dans la conscience du spectateur une idée dépasse largement l'action du film et implique une prise de vaste sur les problèmes humains. Les documentaires sur la Guerre du Vietnam présentent des aspects à propos desquels il faudra certainement être plus critique. Leur allure anecdotique est, en fait, une tentative de mythification de l'expérience personnelle, ce qui renforce leur ethnocentrisme. L'on pourrait arriver à la conclusion que les documentaires sont des instruments de la propagande. Ce terme ne comporte aucune charge négative ou péjorative dans le cadre des années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale. Il faut cependant souligner que plus tard, pendant la Guerre du Vietnam, le terme « propagande » devient une forme d'information qui utilise le mensonge et vise à la manipulation. Prenant une perspective différente, certains réalisateurs américains se sont efforcés à réduire le fossé qui existe entre l'Américains se sont efforcés à réduire le fossé qui existe entre l'Américain et le Vietnamien. Parmi les documentaires choisis pour refléter les œuvres d'inspiration conservatrice, il faudra compter « *Why Vietnam* »[428], un documentaire du Département de la Défense dans la même veine que **«** *Know Your Enemy : the Viet Cong*[429] et « *Dear America* »[430] réalisé par Bill Couturie et ses associés. Pour rendre compte des points de vue libéraux sur la représentation de la guerre du Vietnam, le choix portera sur « *In the Year of the Pig* »[431] de Emile de Antonio et « *Winning hearts and Minds* »[432] de Peter Davis.

Le Département de la Défense américain avait mis en circulation série de films de propagande destinée à la télévision. Les films étaient, en réalité, donnés par le

427 John Carlos Rowe, « *Eyewitness : Documentary Styles* », op. cit. p. 155

428 US directorate for Armed Forces Information and Education, *Why Vietnam***?** International historic Films, 1965.

429 US Armed Forces Information Services, *Know your Enemy : The Viet Cong, International Historic Films*, 1966

430 Bill Couturie, *Dear America: Letters Home From Vietnam,* op, cit.

431 Emile de Antonio, *In the Year of thePig, New Yorker Films, 1969*

432 Peter Davis, *Winning hearts and Minds*, Nelson Entertainment, 1974.

Gouvernement fédéral afin de développer certains programmes des télévisions publiques. En fait, le Département de la Défense a une grande expérience dans la réalisation des films. Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, le Pentagone fait appel aux services d'un réalisteur hollywoodien, Frank Capra[433], pour aider à la mise en image d'un important programme contre les forces fascistes au premier rang desquelles le Japon Frank Capra a travaillé sous l'autorité du général George C.Marshall, le Chef d'Etat-Major de l'Armée de terre. La série « *Know your Enemy : The Japanes* » a été une réussite tant au niveau de la réalisation technique qu'à celui des objectifs qui lui sont assignés. Les techniques d'animation de l'image notées dans le cinéma américain de Walt utilisées dans les documentaires de cette période.

« *Why Vietnam* ? », paru en 1965, est un ensemble de voix, de scènes reconstituées et surtout de photographie illustrant des événements marquants de la Guerre du Vietnam. D'une durée de trente deux minutes, « *Why Vietnam* ? » passe en revue les problèmes posés par la guerre du Vietnam. Ce documentaire est initialement conçu ………………. Projeté exclusivement aux militaires. Quelques séances de projection ont été cependant faites au profit des jeunes civils dans les établissements secondaires et supérieurs. L'objectif poursuivi par ces projections a été cependant faites au profit des jeunes civils dans les établissements secondaires et supérieurs. L'objectif poursuivi par ces projections est de permettre aux soldats et, à travers les séances faites dans les écoles, aux jeunes, de faire plus ample connaissance avec l'ennemi avant de l'affronter sur le terrain. **«** *Why Vietnam* ? » fait partie d'une série de films réalisés par Franc Capra de Hollywood, à l'image de *« Why We Fight* » des années 1942-1945. D'ailleurs, « *Why Vietnam* **?** » a beaucoup emprunté à « Why we fight », d'abord au niveau de la rhétorique ensuite dans le montage. Utilisant des séquences de l'actualité, *« Why Vietnam* ? » a une rhétorique particulière assimilable à celle utilisée par Hitler ou par Mussollini dans les années de la deuxième guerre mondiale. L'intention de trouver le lien entre ces deux époques est manifeste. Les raisons sont bien simples : il s'agit d'une part de récupérer l'euphorie de la Deuxième guerre mondiale et d'autre part, de susciter, par le biais des analogies, le transfert des sentiments de haine que les Américains nourissent à l'endroit des Allemands et des japonais vers les Vietnamiens du Nord et les Viet Cong.

Le film s'ouvre sur un discours du Président Lyndon Johnson prononcé en 1965 et précisément sur un passage où celui-ci rappelle l'histoire d'une mère qui demande ce que son fils est allé faire au Vietnam. Une partie du discours complétée par le commentaire du narrateur constitue la réponse à cette question centrale. Celle-ci met en avant l'invasion du Sud Vietnam par les troupes de Ho Chi Minh. Il s'agit ainsi précisé que l'invaison, en réalité motivée par l'expansion du communisme vise, au-delà des rizières et de certaines réalisations économiques du Sud, à atteindre l'Est du Pakistan. A parir de ce moment, l'extrapolation est possible et le poids de la menace directe est envisagé. Pourquoi aller se battre au Vietnam ? La réponse est donnée : il s'agit de participer à la défense d'un Etat

433 Réalisateur de films célébres de propagande tels que *Know Your Enemy-Japan, Why We Fight*

agressé par une puissance étrangère dont l'ambition est d'installer un climat de terreur. L'idée que le mouvement communiste est un vaste projet à l'intérieur duquel on retrouve des forces du mal qu'il faudra arrêter à tout prix est présent à plusieurs endroits du discours narratif. Ce message est surtout soutenu par technique bien agencée. Il y a une démarche très subtile qui, tout en maintenant le cadre du discours, fait intervenir les commentaires du narrateur ; ce qui dans la plupart des situations, contribue à rendre l'argument plus crédible, puisqu'il s'agit des idées du Président des Etats-Unis. Cet amalgame fait à dessein est renforcé par une décumentation abondante. Les braves paysans du Sud sont présentés dans des scènes d'une rare violence car devant échapper à la furie d'un ennemi cruel. Ces scènes sont conçues pour traduire aussi bien l'innocence des pays qui ne cherchent qu'à s'adonner à leurs activités de tous les jours quele climat répressif que Ho Chi Minh et des cadres communistes qui cherchent à assurer la mainmise de leur idéologie dans cette partie du monde. La documentation permet en outre de déceler un élément important : les obus utilisés par les Vietnamiens portent des marques qui prouvent leur origine chinoise. Ainsi, la preuve est donnée que cette guerre est le fait d'une coalition de forces et que le vietnam du Sud n'est par conséquent qu'une première étape. Claudia Springer, commentant ce documentaire, fait remarquer l'ambiguité entretenue par le film sur les Chinois, les Soviétiques et les Vietnamiens du Nord. Cette ambiguité voulue est aussi, sur le plan idéologique, une façon de traduire le caractère insaisissable de l'ennemi. Ce faisant, le communisme apparaît comme le prolongement du fascisme. A ce propos le portrait de Ho Chi Minh qui apparait souvent dans la description des événements illustre le culte de la personnalité propre aux régimes totalitaires. Cette analogie cherche à réorienter la haine contre le fascisme fustigé dans les films de la Deuxième guerre mondiale. Sur un autre plan, l'invisibilité des Asiatiques reste au centre du documentaire *« Know Your Enemy : The Viet Cong » (1968)* malgré l'utilisation des séquences tirées des actualités vietnamiennes dans le montage du film. En fait, celui-ci ne s'intéresse qu'aux méthodes de lutte des vietnamiens. Les auditeurs, dans un message introductif, sont avertis du danger que représente la propagande de l'ennemi. Le message des vietnamiens se trouve ainsi supprimé pour permettre aux auditeurs de ne voir que les techniques d'embuscades et de pose des mines et pièges. L'insistance sur les ruses du Vietnamien est un avertissement que les apparences campagnardes de celui-ci sont trompeuses car le Vietnamien dispose d'un arsenal de guerre impressionnant. Pour revenir à « *Why Vietnam* », Claudia Springer montre, par ailleurs, que le film exploite de manière très astucieuse les sentiments associés à la jeunesse. Il s'agit dans ce cas précis d'accroître le caractère émotionnel du film. En effet, le film, à un certain endroit, montre Ho Chi Minh apparaît avec un sourire qui traduit la sérénité de son cadre et la paix intérieure qui s'y dégage. Cette scène contraste avec celles qui vont suivre, celles faites de terreur que le réalisateur situe au Sud-Vietnam. Il ne fait pas de doute que la première scène perd de sa crédibilité au regard de celles qui se passent au Sud-Vietnam. Au même moment, apparaît un soldat américain avec deux enfants vietnamiens et une inscription *« We are committed to helping a free people defend their sovereignty ».* cette image, comme celle de Ho Chi Minh et des enfants,suscite des sentiments opposés malgré la

compassion que l'on peut également penser comme Claudia Springer que Capra utilise ici la métaphore des enfants pour traduire la pureté et l'innocence des Vietnamiens du Sud que Ho Chi Minh voudrait pervertir par son projet qui n'a d'autrefin que d'aliéner le peuple Sud-vietnamien. La proposition américaine qui vise à assurer la paix à ce peuple doit être perçue commeun acte hautement significatif de générosité. Ainsi, le documentaire se termine sur la note optimiste que le bon choix a été fait. L'arrivée des troupes américaines sur les plages asiatiques rappelant le même motif d'engagement des troupes dans le film « *Know Your Enemy : The Japanes* », s'accompagne du discours rassurant du Président Johnson :

> *"I do not fin dit easy to send the flower of our youth, our finest young men into battle. […]. But as long as there are men who hate and destroy, we must have the courage to resist. We did not choose to be the guardians at the gate, but there is no one else"*[434]

Cependant, malgré le ton patriotique et la qualité technique du film, sa réception est peu encourageante pour l'institution militaire. Les raisons sont multiples. On peut toutefois noter que la prolifération des mass-media en même temps que la diversité dans la sensibilité des journalistes responsables de la circulation de l'information a rendu l'auditoire plus critique à l'endroit des vues du Gouvernement. Ensuite, ceux qui sont partis au Vietnam voient la difficulté qu'il y a à distinguer les amis des ennemis contrairement au contexte de la Deuxième guerre mondiale. Plus important encore, des preuves désormais existent que le Gouvernement a menti au peuple sue un certain nombre de situations. L'insident du Golfe du Tonkin qui est à l'origine de la guerre apparaît aux yeux de beaucoup d'observateurs comme une création des autorités politico-militaires. Les récentes déclarations du Secrétaire à la Défense d'alors, Robert McNamara, sont venues malheureusement confirmer cette idée. Il faut ajouter à ces problèmes les limites mêmes du film *« Why Vietnam* **»** ? En effet, sa rhétorique s'adresse aux sentiments et évite d'aborder des questions aussi importantes que les liens culturels et ethniques entre les Vietnamiens du Sud et ceux du Nord autant que les raisons de l'implication des Etats-Unis dans le conflit après la défaite des troupes françaises. Ces omissions cachent mal les intentions des Etats-Unis et les auditeurs n'ont pas manqué de s'en rendre compte et de penser à une tentative de manipulation des autorités gouvernementales.

'' *Dear America : Letters Home From Vietnam*", paru en 1987, est un documentaire d'un genre tout pariculier. Il s'agit d'un mélange de faits et de fiction, tiré de différentes sources : des lettres écrites par des soldats au Vietnam et un livre publié sous le même titre, Bill

434 Frank Capra, ***"**Know Your Enemy : the Japanese**"*** op; cit. voir dans le film

Couterie, son réalisateur, a déjà réalisé au profit de la chaîne de télévision ABC, en 1982, un documentaire intitulé « *Vietnam requiem : vets o, Prison* », dont le thème s'inspire des lettres des soldats. « Dear America », quant à lui, présente 208 pièces, essentiellement des lettres, quelques poèmes et des notes tirées du journal intime des soldats, écrits par 125 personnes. Il faut signaler que 33 documents y sont extraits pour nourrir la thématique du film. Le documentaire, d'une durée de 90 minutes, est fait par Home Box Office (HBO), un réseau de chaînes de télévisions. Il comprend, en outre, quelques images réelles de documents d'archives du Département de la Défense et de reportages de journalistes. Réalisé par Bill Couturie et ses associés, « *Dear America* » est monté comme un album photos suivant une chronologie précise des événements. Un texte narratif accompagne les différentes scènes sans préciser la qualité du narrateur. Des indications sont données ça et lç pour les endroits, la période dans l'évolution du conflit et la qualité de certaines personnes. Il s'agit de la guerre des soldats des forces terrestre plus connus sous le nom de « Grunts ». Une musique bien sélectionnée, avec par endroits le rythme syncopé de la musique Rock, accomgne le tout, donnant l'impression d'une visite guidée faite par des acteurs de renom dont Robet de Niro, Tom Berenger, Willem Dafoe, Sean Penn, Howard Rollins, Michael J. Fox et Kathleen Turner pour ne citer que ceux-là. L'effet recherché est de faire mieux ressortir le caractère mélodramtique de l'œuvre. Le réalisateur dira à ce propos :

We cast the letters the same way a fictional film

maker would cast a role, and we didn't do it just

for big names. We tried to identify the letter with

the personality of the actor we asked to do it.

Le texte introductif est aussi révélateur de l'intention des auteurs. Ce documentaire doit parler des jeunes comme le laisse entendre le narrateur dés le début du texte :

This film is about young men in war.

La jeunesse des soldats est exploitée dés les premières images du film car, après l'ouverture par un reportage fait par David Brinkley sur les incidents du Golfe du Tonkin, la scène s'anime par des images tirées de la vie de tous les jeuours, les jeunes qui se livrent au surf sur les plages de la mer de la Chine du Sud. Ensuite, des jeunes de 18 ç 19 ans deviennent de plus en plus nombreux dans les contingents destinés à se battre au Vietnam. Pour revenir à la structure du documentaire, l'aspect le plus frappant est l'arrangement des lettres qui, en dépit de l'aveu de neutralité clairement exprimé, renferme une forte dose d'idéologie. En effet, renforçant le message en lui donnant plus de crédibilité par la combinaison image commentaire, « Dear America » ne cherche cependant pas à imposer un point de vue. Il se veut un message neutre entre les faits rapportés et les spectateurs. Toutefois, beaucoup ont vu, dans cette recherche de neutralité, une manœuvre d'indpiration conservatrice qui refuse d'ouvrir le débat sur certaines questions fondamentales, notamment celles relatives à la

responsabilité des autorités gouvernementales dans le développement du conflit. Il est également important de noter que la montée des revendications sur le front domestique ne reçoit aucune attention particulière. Cependant, on note dans la vision des soldats une ouverture progressive vers les angoisses que le temps passé au Vietnam sans perspective de trouver une fin aux combats renforce de jour en jour. La beauté du paysage vietnamien relatée dans les premières lettres disparaît au fur et à mesure que les victimes se multiplient. Des visages connus défilent, comme par exemple celui du Général William Westmorland pour rappeler que les combats ont aumenté en intensité. Le point de la situation est fait à la fin de chaque année. C'est ainsi qu'un tableau récapitulatif des pertes est founi en même temps que l'effectif des troupes engagées sur le théâtre des opérations. L'un des moments les plus pathétiques du documentaire est sans conteste la lecture de la dernière lettre, celle écrite à sa mère par un soldat tué sur le champ de bataille. Cette lettre, par voix d'Ellen Burstyn, exprime tout le désarroi de la jeunesse face à la mort. Aussitôt, on assiste à un long travelling de la caméra qui finit sur le mur du Mémoriel dressé à Washington, D. C, en souvenir des soldats tombés au Vietnam. La musique de Bruce Springsteen « Born in the USA », l'hymne des soldats du Vietnam, retentit au moment où la caméra, scrute les noms de soldats inscrits sur le mur.

« Dear America » a joui d'une reception favorable. Par l'intérêt que le documentaire a suscité, le réalisateur, en collaboration avec HBO, a conçu un folm destiné aux grandes salles. Cependant, le succès dans les salles de cinéma est mitigé. Le critique de films J. Homerman n'a pas manqué de souligner le caractère révisionniste du documentaire. Il écrira à ce propos:

> *The war's casualties included our longstanding*
> *sense of national innocence and feeling of*
> *invulnerability not to mention the broad national*
> *consensus that had defined American foreign*
> *policy since World War 11 and the paradox is*
> *that Couterie's documentaru is the most heavily*
> *mythologized grunt ensemble film yet. Historical*
> *context dissolves in subjectivity, the war emerging*
> *as a no fault collision whose victims are entirely*
> *American. Despite everything, we are a'dear'*
> *people after all.*[435]

435 Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second,* op; cit. p. 269

J. Hoberman montre que le documentaire renforce l'idée selon laquelle la responsbilité de la guerre n'incombe à aucune partie américaine en particulier. Il s'agit d'une tragédie qu'il faudra chercher, à oublier. C'est précisément à cette tâche de réconciliation nationale que s'est attachée la relation de l'aventure américaine au Vietnam. Ce documentaire rejoint dés lors d'autres films dans la veine de « *Rambo* » qui seront examinés plus loin. Tout comme ces derniers, « *Dear America* **»** retrace une géographie de l'imaginaire qui présente le vietnamien réduit à une idée d'étrangeté, de silence ou de mystère comme une menace à l'ordre et à l'équikibre social.

La représentation de la Guerre du Vietnam a également été un sujet préoccupant pour la gauche américaine. « *In the Year of the Pig* » d'Emile de Antonio et "*Winning Hearts and Minds*" de Peter Davis illustrent cette vision du conflit et sa reconstruction dans la culture américaine. Ils traduisent à bien des égards ce courant d'auto-flagellation qui suit l'arrêt des combats et la marche vers la signature des Accords de Paris. D'inspiration libérale, ces deux documentaires essaient avec plus ou moins de réussite de montrer la tourmente des années 60 et 70 en examinant l'inadéquation des politiques officielles avec les aspirations de liberté du peuple américain et le symbole de démocratie et de justice que celui-ci essaie d'incarner aux yeux du monde.

« In the Year of the Pig » est un des documentaries les mieux construits. Conçu à partir d'un ensemble d'images tirées d'archives officielles et de reportages à côté des interviews de différents acteurs impliqués dans le conflit**, «** *In the Year of the Pig* » raconte le conflit au Vietnam depuis le retrait des troupes françaises jusqu'à l'enlisement de celles des Etats-Unis. Le réalisateur du film De Antonio, est un professeur de philosophie. Son humanisme est présent de bout en bout dans **«** *In the Year of the Pig* ». L'autre, chez lui, est un topos qui se définit moins par la géographie ou les coutumes 'encore que ces aspects apparaissent clairement dans les interviews) que par les visées impérialistes de l'esprit américain. A propos de topos, Edward Said dira:

In the system of knowledge about the Orient, the

Orient is less a place than a topos, a set of

references, a congeries of characteristics.[436]

D'Antonio n'est jamais allé au Vietnam. D'ailleurs, son projet n'a pas besoin de cela car le format de son film et la rhétorique qu'il y'a adoptée son typiquement américains. L'objectif qu'il poursuit dans le film est de montrer la suffisance américaine qui est, en réalité, ancrée dans l'histoire de son peuple, depuis la rencontre avec les Indiens jusqu'aux guerres les plus récentes. Au plan de la technique, le documentaire utilise la surimpression. La narration se fait à l'extérieur du film. Sorti en 1969 et joué la même année dans les salles du Texas, « In the Year Of the Pig » est à l'origine d'une grande manifestation des spectateurs et est, tout de

436 Edward Said, *Orientalism*, op ; cit. p.177

suite, perçu comme « une propagande soviétique » qui ne cherche rien d'autre qu'à démoraliser les troupes américaines. Son réalisateur figure aussitôt sur la liste des ennemis du Président Richard Nixon. Cette réception défavorable explique la grande éclipse qu'il a connue dans toute la période de réhabilitation de l'expérience américaine au Vietnam. En effet, « *In the Year of the Pig* » est un film où se mèlent le passé et le présent. Les images des troupes françaises en pleine guerre américaine contribuent à créer une atmosphère de contraste et de contiguité entre les périodes considérées. La musique est un autre élément de cette juxtaposition d'images. Le retentissement de la Marseillaise, jouée par un instrument vietnamien, jette une impression d'étrangeté par rapport à l'ambiance générale de triomphe des troupes VietMinh. L'on pourrait penser également à une appropriation des techniques étrangères par les combattants vietnamiens. En fait, il est clair que, dans ce film, De Antonio manifeste beaucoup de sympathie à l'endroit des VietMinh et particulièrement de Ho Chi Minh. Il déclarera à ce sujet que :

« I wanted the Vietnames to defeat the United

States, and the Vietnames did defeat the United

States"[437]

Les interviews conduites dans le film présentent pour la plupart des « techniciens » dans leur domaine de compétence, des intellectuels, des journalistes, des politiciens et des militaires. On y a fait appel au rationalisme américain qui n'arrive pas à justifier les actions des autorités. Le narrateur interroge un certain nombre de personnes parmi lesquelles Paul Mus, David Halberstam, Harrison Salisbury et Roger Hillsman du Département d'Etat. Ces interviews contrastent souvent avec les images d'archives présentant d'autres autorités dont Charles Wilson, John Foster Dulles, Curtis Le May, Mark Clark et George Patton, Jr… ces derniers personnages sont souvent campés dans leur suffisance et leur indifférence au drame qui se joue sur le sol vietnamien. Patton achève cette caricature quand il déclare, avec beaucoup de cynisme, du reste, et parlant des soldats américains :

« They're damn good Killers »[438]

Ainsi, Ho Chi Minh devient-il le grand héros in absentia devant les erreurs commises par Mc Carthy, Nixon et le général Wesmorland. La relecture de l'expérience au vietnam à travers la Guerre civile américaine traduit la volonté du réalisateur De Antonio de domestiquer le conflit en le rendant non seulement plus familer aux yeux des Américains mais aussi en justifiant par la même occasion la résistance des Vietnamiens du Nord.

« *Winning Hearts and Minds* » poursouit les mêmes objectifs de dénonciation de la politque américaine en Asie du Sud-Est. Peter Davis reconstitue l'expérience américainne par

437 Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second, op; cit. p. 262*

438 Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second*, op; cit. p. 263

des scènes prises çà et là dans la vie au Vietnam ou tirées des images d'archives. Le film comporte un certain nombre d'interviews des participants au conflit des deux côtés. Le trait le plus marquant du film est surtout le divorce que l'on perçoit entre les scènes de fond d'une part et le commentaire ou le témoignage des personnes interrogées d'autre part. dans le même ordre d'idées il est important de remarquer que ces contradicions sont présentes dans tout le film depuis le titre du documentaire jusqu'aux props de Morley Safer qui dénonce l'inéfficacité des tactiques « Search and Destroy » utilisées dans la période d'américanisation du conflit. S'agissant du titre, il traduit l'ironie de la situation, c'est-à-dire le souci prétendûment affiché de protéger le peuple vietnamien contre l'autoritarisme du communisme et la pratique d'une politique assimilable à la colonisation.

Sorti en 1974, « *Hearts and Minds* » s'ouvre sur une scène de chariot tiré par un cheval sortsnat d'une ruelle tortueuse et sale. Les coiffures portées par les personnes et la musique qui accompagne la découverte du cadre permettent de cerner le lieu. En effet, il s'agit du village de Hung Dinh, situé au Nord-Ouest de Saigon. Le décor est essentiellement agricole. Un soldat américain traverse la scène sans attirer l'attention du spectateur. D'autres soldats arrivent et marchent sur le couloir entre les champs de riz. L'atmosphère générale est calme. Que font les soldats ? que pensent les Vietnamiens des soldats américains ? Le spectateur se pose dans doute toutes ces questions, mais aucune réponse n'est donnée. Une autre scène vient remplacer la première. Il s'agit d'un cadre différent du premier. La présence américaine ne se fait sentir que par des apparitions furtives de soldats : ce sui présente ces derniers comme des envahisseurs. Aussi, le spectateur peut-il se demander à juste titre ce que l'Américain comme un géant sur le plan militaire. Toutefois, Davis présente d'autres aspects de son compatriote, malade du fait de sa cupidité et de sa suffisance. Il dénonce les méthodes de lutte choisies par l'Américain nourrit à l'endroit du communisme et le développement de stratégies qui ne tiennent pas compte des réalités sud-vietnamiennes constituent des facteurs importants qui montrent l'aveuglement et l'ignorance des autorités américaines. A ce propos, Daniel Ellsberg dira:

> **«** We aren't on the wrong side [.....] We are the wrong side"[439]

"*Hears and Minds*" tourney les officiels en derision et intervertit les rôles Walt Rostow, ancien conseiller du Président Kennedy, apparaît comme un personnage arrogant et vindicatif, Restow montre un mépris manifeste en direction des Vietnamiens et de ceux qui contestent sa compétence. En outre, **"***Hears and Minds*" présente le général William Westmorland comme un officier terne, l'image même de ce que Hannah Aendt appelle « banality of evil ». Les propos de Westmorland portant sur l'insouciance des Vietnamiens quant à la personne humaine connaissent un démenti dans la séquence du cimetière qui suit immédiatement leur déclaration. La scène de la jeune vietnamienne, brûlée par une bombe au napalm, dévalant la pente et allant vers la caméra, exprime, on ne peut plus, la cruauté de la présence américaine et les contradictions qui y sont rattachées. La séquence où le

439 Cité par David Grosser in *From Hanoi to Hollywood***,** op; cit. p. 269

Président Nixon ordonne l'utilisation des B-52 présente les mêmes caractéristiques, celles de la destruction et de l'absurdité. Quel sens faudra-t-il donner à la destruction massive de ceux qu'on prétend protéger ? Ainsi, Peter Davis essaie-t-il de mettre le doigt sur ce que l'on pourrait percevoir comme un fossé entre les Vietnamiens et les Américains sur la responsabilité de chacun dans le conflit. En somme, le message que Davis cherche à transmettre est que toute cette brutalité et ces prouesses technologiques n'ont d'autres fins que la destruction du peuple vietnamien.

« *Winning Hearts and Minds* » s'articule autour de trois personages principaux: Robert Muller, George Cooker et Randy Floyd, tous trois des officiers qui ont séjourné au vietnam. Ils apparaissent plusieurs fois dans le film, chacun racontant son enthousiasme de départ, un enthousiasme qui, malheureursment, ne résiste pas à une désillusion grandissante.

Muller apparaît trois fois pour dire comment il a été blessé au front, ce qui explisque la perte de l'usage de ses jambes. Il raconte qu'il s'est engagé dans le corps des marines par patriptisme et a servi avec beaucoup d'abnégation. Cependant, Muller sent grandir en lui, au fil des années, la perte de l'amour qu'il avait pour son pays. Pour traduire son état d'âme, Peter Davis montre des scènes de violence gratuite qui déshumanisent indubitablement ceux qui l'exercent. La chanson « Over There » que l'on entend en toile de fond renvoie à l'ambiance de la Première Guerre mondiale et justifie en m^me temps l'anachronisme lié à la situation au Vietnam.

Quant au second perdonnage, c'est-à-dire le leutenant Cooker, il symbolise le don de soi pour le trimphe des idéaux américains. Le lieutenant Cooker est retenu comme prisonnier au Vietnam. Le discours qu'il développe devant un groupe d'enfants traduit toute sa détermination tout comme sa naiveté devant un groupe d'enfants traduit toute sa détermination tout comme sa naiveté devant le drame qui se joue au Vietnam. La deuxième scène qui le présente s'adressant à un auditoire formé de femmes, de mères de famille plus précisément, introduit le changement dans la perception du jeune officier. Il fait la part entre l'enthousiasme du jeune soldat qu'il fut et le sentiment de désillusion lié aux atrocités du champ de bataille. De part et d'autre, il s'agit de la dislocation de la famille par la mort des éléments les plus attachants : les jeunes enfants. Les familles américaines autant que celles du Vietnam ressentent au même degré les pertes que le conflit a occasionnées.

Le troisième personnage subit un sort non moins pathétique. Officier et pilote pendant la période chaude de la guerre, Randy Floyd raconte comme dans un rêve ce qu'il a fait aux Vietnamiens dans ses années de service au front. Dans ce qu'on pourrait voir comme un retour à des leux qu'il a jadis survolés, il est hanté par la terrible idée que les bombes qu'il larguait par-dessus les villages et les champs de riz ont fait des victimes innocentes. Son regret devient de plus en plus fort au fur et à mesure qu'il avance dans la redécouverte de ce pays. Il est saisi par un sentiment de pitié par rapport à tous ces enfants que les bombes ont fauchés sans discernement. C'est comme un cri de cœur quand il prononce ces paroles :

« We as Americans have never experienced

devastation of any kind; I never saw a child

burned by nampalm”.[440]

Dans une scène d’une grande valeur émotionnelle, Randy Floyd se met à pleurer à l’idée que ces enfants auraient bien pû êtrre les siens. Davis fixe la caméra sur lui pour un instant afin de susciter le même sentiment de regret et de compassion chez les spectateurs. Lefilm abonde de scènes de compassion, soit en direction des enfants, soit en directiondes blessés, ces hommes et femmes qui ont vu le vrai visage de la guerre. La scène d’exécution à bout portant du prisonnier vietnamien et celle des enterrements suivis des pleurs des enfants laissés sans familles constituent des moments d’extrême cruauté pour ceux qui cherchaient le bonheur du peuple vietnamien. Le film prend, par endroits, des allures de conspiration à l’endroit des masses démunies qui ne cherchent rien dans ce conflit. En fait l’idée apparaît clairement Davis perçoit un esprit raciste et violent dans le tissu social américain. Cette guerre est, à ses yeux, lacoalition des forces les plus obscures de la société américaine et les victimes se trouvent autant dans le camp vietnamien que dans celui des Etats-Unis. C’est dire son scepticisme quant aux résultats attendus de ce conflit pour la nation américaine. Sur sun plan plus subtil, Davis pose le problème de l’efficacité de la gauche américaine engagée dans un vaste vouvement de contestation dont la finalité en termes de transformations positives n’est pas clairement perçue. Critique plus acerbe encore, la question posée à George Patton III qui permet de distinguer deux types de tueurs : ceux-là qui le sont par devoir et ceux qui le sont par plaisir. George Patton III avoue cyniquement et sans sourciller qu’il tue par plaisir. Le caractère épiphanique du comportement de ce soldat américain permet à Davis de conclure à la maladie de certains combattants. Les recevoir en héros équivaudrait à magnifier la bêtise et la cruauté. L’Amérique qui se targue d’être le promoteur des idées de justice et de civilidation ne doit pas céder à cette tentation. Cependant, la fin du film ne permet pas de dire avec axactitude le message que Davis voudrait laisser au spectateur. Uaos, l’on peut affirmer qu’à travers les scènes montrant la vie américaine et le défilé final sur les rues de Washington, l’Amérique a, selon Peter Davis, choisi la violence comme une vertu supérieure. La scène de football américain qui ferme la séquence est le symbole même de cette brutalité qu’il veut dénoncer. Prolongeant cette image, les propos du soldat sorti des rangs, dans la scène du défilé, rejettent la responsabilité de ces atrocités sur le groupe des combattants ou celui des autorités. Et les media qui ont ramené la guerre dans les foyers, s’écrit-il ? En effet, faut-il en même temps s’accorder sur les véritables responsables de ces carnages ? Il apparaît, de manière subtile, que cette responsabilité revient aussi aux spectateurs au profit de qui ces scènes sont projetées. En d’autres termes, Davis veut susciter une réaction au niveau de ceux qui éprouvent du plaisir à regarder ces scènes. Toutefois, l’ambiguité du film sur cette question demeure, comme du reste l’ambiguité du mouvement dont Davis essaie, à travers le

---

440 Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second*, op; cit. p. 278

film, d’exprimer les revendications. La Gauche américaine est, en vérité, un mouvement dans lequel s’expriment les courants les plus divers, voire les plus contradictoires. A l’image de ce mouvement dont il traduit les aspirations et les critiques, « Heart and Minds » manque de clarté sur la responsabilité du gouvernement. En fait, en 1972, au début du tournage du film, le mouvement a réussi à infléchir l’administration de Nixon sur la nécessité du retrait des troupes. L’on peut noter ainsi que le mouvement manque d’arguments et ne manifeste son opposition que sur le plan du principe et dur l’idée que le prix à payer pour vaincre l’ennemi était trop lourd, en vies humaines autant qu’en moyens financiers. Davis a certainement réussi à susciter un sentiment de dégoût par rapport à la conduite des Américains au Vietnam. C’est aussi cet effet qu’il recherche dans son film quand il obderver que les bons films *« work best when they excite feeling and emotion* »[441]. De ce point de vue, on peut dire que son documentaire a navigué à contre-courant des productions de Hollywood et, pour cette raison, figure parmi les meilleurs documentaires malgré l’opinion du critique cinématographique conservateur Andrew Sarris qui, dans son ouvrage *Politics and Cinema*, paru en 1978, écrit ceci au sujet de « *Hearts and Minds* **» :**

Its is… simplistic, tendentious, disorganized, and

repetitious. Its one sidedness verges on vulgarity…

Ultimately, the images…vulgarize the enormous

complexities of the subject.[442]

Ainsi, “*Winning Hearts and Minds” et “In the Year of the Pig*” presentement autrement la réalité de la guerre. Ils n’ont pas pour ambition de montrer la lute héroique du peuple vietnamien mais en mettant l’accent sur la métonymie de la souffrance, ils contribuent largement à la création d’une utopie populaire où l’Américain et les autorités gouvernementales américaines s’engagent dans une discussion au terme de laquelle ils arrivent à une meilleure connaissance d’eux-mêmes, et de leur responsabilité dans le conflit. En d’autres termes, ce qu Emile de Antonio et Peter Davis recherchent à travers les deux œuvres c’est de créer une nouvelle perspective, un nouveau personnage qui puisse dire :

‘’*We have met* their *enemy, and they ar us”*[443]

Ce cri est un aveu de taille qui fait de la Guerre du Vietnam un conflit américano américain et du champ de bataille, le lieu de confrontation des différentes composantes de la société américaine. L’ambiguité du terme ‘us’ qui pourrait désigner les Etats-Unis d’Amérique confirme l’absurdité du vonflit engagé par les forces américaines au Vietnam. Cette

---

441 Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second*, op; cit. p. 127

442 Andrew Sarris, *Politics and Cinema*, New York: Columbia University Press, 1978 cité dans Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second op*; cit. p. 129

443 Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second*, op; cit. p. 160

appréciation de la guerre place incontestablement Emile de Antonio et Peter Davis dans le camp de ceux dont l'inspiration libérale a permis de montrer l'inconhérence de la démarche américaine au Vietnam. Cependant, il est important de souligner que cette dénonciation connaît des limites en raison du caractère intimement nationaliste, pour ne pas dire révisionniste des documentaires. En cela, « *Winning Hearts and Minds* » tout comme « *In the Year of the Pig*", participle de la meme intention de réécrire l'aventure américaine sans entâcher ce qui constitue les fondements de la nation et du peuple. L'on ne doit donc pas être surpris de retrouver l'idée selon laquelle la défaite américaine est le fait des manquements propres à l'Amérique.

3-2- Le Cinéma dans le contexte de la Guerre.

3-2-1- La perspective manichéiste du message dans la période des combats : « the Green Berets » de John Wayne et Ray Kellogg

Le Cinéma, comme tout produit culturel, participe de l'idéologie. Il est influencé par différentes forces de la société. A ce titre, c'est un outil de propagande qui justifie grâce à ses thématiques les choix opérés par les administrations. Pour se convaicre du rôle joué par le cinéma dans le cadre des messages de reconstruction et de réconciliation qu'il distille au peuple après des événements majeurs, il suffit tout simplement de voir *The Birth of a Nation*

(1915) de D. W. Griffith portant essentiellement sur les Etats –Unis dans la période de Reconstruction. Le cinéma hollywoodien s'inscrit dans le même sillage, le renforcement du point de vue des dirigeants américains. Cependants, une des caractéristiques des années 60 est l'avènement, au plan politique tout au moins, d'une tendance qu'on peut qualifier de « gauche ». Cette tendance qui se développe dans une période au cours de laquelle les Démocrates se maintient au pouvoir, apporte une vision autre et présente les situations sur un ton quelque peu différent même si, au fond, la récupératon idéologique par le biais du film demeure l'objectif à atteindre pour que d'une manière ou d'une autre soit maintenue la cohésion sociale. Il s'y ajoute que les intellectuels jouent des rôles majeurs dans les administra. C'est le cas du professeur Arthur Schelesinger JR au côté du Président John F. Kennedy pour réfléchir sur les grandes questions qui agitent la nation.

Toutefois, le développement de la contestation sur le sol américain rend difficile toute production cinématographique axée sur la Guerre du Vietnam. Les années 60 sont surtout celles où les thèmes dominants sont ceux de la deuxième Guerre ou bien ceux du mouvement de la contre culture. Le cinéma, reposant essentiellement sur un public et tenant compte du goût de celui-ci, tout ce qui peut donner une information positive de ce qui se passe sur le front vietnamien fait l'objet d'une censure systématique. C'est ainsi que « *The Green Berets* » sera le seul grand film projeté pendant cette phase de rejet des films sur la guerre du vietnam. Ce film est certainement l'un des rares faits pendant que les combats font rage au vietnam. La censure des films va continuer jusqu'à la fin des années 70. Une série de films va sortir avec une approche particulière, l'analyse de la réintégration du soldat de retour dans sa société. Ainsi, pour voir la production cinématographique de ces deux grandes périodes, les films « *The Green Berets* » paru en 1968 et « the Deer Hunter » paru en 1978 permettront de saisir les lignes de fracture intervenues dans le cinéma et justifiant les positions des uns et des autre au sujet du conflit vietnam.

« *The Green Berets* » (1968) de John Wayne et Ray Kellogg est une production majeure du cinéma américain. Ce film, à l'image des documentaires, a bénéficié d'un grandsoutien des autorités américaines, surtout de celles du Pentagone. On raconte que plus d'un million de dollars américains ont été investis pour sa réalisation. John Wayne a payé 18.623,64 dollard américains pour l'assistance des conseillers militaires et les 85 heures de vol en hélicoptères prévues dans le cadre du film. Un membre du Congrés, Benjamin Rosenthal, représentant démocrate de l'Etat de New York, a pris une part active à la mise des moyen pour assurer la réussite du projet. En fait, il s'agit bien d'un projet de l'Etat et le pentagone doit veiller au contenu et à l'efficacité de l'approche afin que l'opinion publique soit favorable à l'action gouvernementale. « *The Green Berets* » est mise à l'écran du roman de Robin Moore présenté dans la première partie des romans issus de la guerre. Le cadre typique des films Western de John Wayne. Il se produit dès lors naturellement un glissement pour que l'ennemi Viet cong apparaîsse comme l'Indien des films du genre Western. Les personnages du film sont le Colonel Mike Kirby incarné par John Wayn lui-même et les membres de son escouade des forces spéciales, chacun spécialisé dans un domaine bien

précis. En fait, par les réflexes et la tenue impeccable, on perçoit au niveau des membres de son escouade la contribution du Pentagone pour convaincre les spectateurs de l'efficacité de l'unité en question face à la menace vietnamienne. Le cadre du film est à Fort Benning en Géorgie, un camp réputé pour les troupes de l'infanterie et une forêt est créée pour simuler le contexte vietnamien.

La première scène de « *The Green Berets* » est révélatrice des intentions des réalisateurs. On assiste à une première scène de rencontre avec la presse et les préparatifs pour se rendre au Vietnam, le tout ponctué par un chamt à la gloire des « Bérêts Verts ». Un journaliste qui deviendra plus tard un « embarqué », pose une question sur les raisons de l'implication des Etats-Unis au Vietnam. La parole est donnée à un sous-officier dont le rôle est de répondre aux questions posées par des journalistes réunis pour la circonstance afin de rendre compte à leur rédaction de la mission qui s'apprête à se rendre au Vietnam. La pertinence du propos du sergent constitue l'un des plus grands moments du film. Le sous-officier dira en substance que l'élaboration de la politique étrangère du pays n'est pas du ressort du soldat. Le devoir de celui-ci est d'aller là où on lui demande d'aller et de faire ce qu'on lui demande d'aller et de faire ce qu'on lui demande de faire. Suivent alors des scènes de formation de cette unité spéciale entrecoupées de séances où le commandant de l'unité, le colonel Kirby, parle à ses hommes pour que ces derniers puissent saisir les différents aspects de la mission. Une fois l'unité constituée, on assiste à son départ. A ce moment précis, on procède à un changement de décor pour montrer l'arrivée de la troupe au Vietnam, d'abord à Da Nang, ensuite sur la zone des Montagnards à la frontière avec le Cambodge. L'histoire du film se déroule ainsi autour de la défense d'un camp suivie d'une mission spéciale : neutraliser le Général Viet Cong de cette localité.

Le film met l'accent sur le cadre difficile que constitue le Vietnam. C'est d'abord le climat avec la fréquence des pluies de mousson qui rend les déplacements extrêmement pénibles. Ensuite, l'utilisation des tiges empoisonnées appelées « punji sticks » et les nombreux pièges que l'on retrouve au détour d'un chemin sont autant de situations qui contribuent à rendre le contexte de plus en plus insupportable. Le film rend également compte de la présence, parmi les collaborateurs vietnamiens, de soldats qui travaillent pour l'ennemi. Le danger est partout, surtout avec l'ennemi qui peut se manifester par des séries de harcèlements suivies d'opérations d'envergure. C'est pour faire face à toutes ces difficultés que le colonel Kirby exige que les arbres autour du camp soient coupés afin d'avoir une bonne visibilté. Le film est une série de séquences entre le camp et la garnison de Da Nang. Le camp est entouré de villages vietnamiens. L'essentiel du film tourne autour des bonnes relations que l'unité américaine voudrait avoir avec la population locale. L'opération de charme pour gagner l'esprit des vietnamiens est bien campée dans la séquence où une famille villageoise est venue pour des soins au camp. Le colonel Kirby profite de l'occasion pour offrir sa protection au village. La discussion avec le chef de famille est interrompue quand le colonel Kirby promet de donner de l'argent et de la nourriture aux villageois qui acceptent sa protection. La réponse du chef de famille, « qu'est-ce-que c'est, l'argent ? » est

révélatrice des différentes valeurs entre la société américaine et celle du Vietnam. Mais cette rencontre est également pleine d'émotions. Doc Gee dont le rôle est tenu par un noir, Raymond St Jacques, est d'une très grande sensibilité face à la douleur de cette fillette. En outre, le journaliste qui accompagne l'unité est aussi très marqué par la blessure de la fillette et n'hésite pas à lui offrir la chaine qu'il porte. Ce geste d'une grande humanité va avoir tout son sens quand les soldats américains apprendront que la famille a fait l'objet d'une mesure de représailles par les Viet Cong. La mort du père de famille et de la fillette sera un moment de grande émotion qui va convaincre le journaliste du caractère inhumain de l'ennemi. Un sentiment de révolte va se saisir du journaliste qui retrouvera ca chaine et l'événement va marquer sa perception de la guerre et surtout celle du prix à payer par les populations locales.

« *The Green Berets* » est aussi une mission réunie, celle de capturer le général T. Le colonel Kirby va utiliser les services d'une vietnamienne rencontrée dans un cabaret de Da Nang. La vietnamienne du nom de Lyn a également des raisons personnelles de se venger du général T. C'est ainsi que l'unité se mettra en marche vers le palais du général T. l'attaque du palais se fera dans la plus grande discrétion, le général étant occupé à des ébats amoureux avec lyn. Il sera capturé dans son lit alors que sa garde joue aux cartes. La scène d'exfiltration sera marquée par une mort d'une intense valeur symbolique. On note dans « The Green Berets » l'omniprésence d'un jeune garçon vietnamien, orphelin et intimement attaché aux soldats de l'unité. Il apparaît dans de nombreuses scènes et devient très attachant à tous mais notamment au sergent Petersen dont le rôle est tenu par Jim Hutton. L'amitié profonde qui se noue entre le sergent Petersen, l'enfant et le petit chien exprime tout l'élan de protection du soldat américain. La mort du sergent dans la scène de l'exfiltration après celle du chien plonge le petit vietnamien dans un état de panique. Le film va justement prendre fin à cet instant où le colonel Kirby console le jeune vietnamien en lui remettant le bérêt de Pétersen. Cette scène d'une grande portée symbolique marque sans conteste la régénérescence des vertus attachées au « Green Beret » dans la jeunesse. La scène qui montre par la même occasion le soleil qui point à l'horizon est une invite à la jeunesse américaine à reprendre le flambeau de ceux qui ont donné leur vie pour défendre les grandes valeurs de la société humaine. C'est aussi pour répondre à cette invite du colonel Kirby que le journaliste ira vers une autre unité qui va combatre l'ennemi Viet Cong.

L'essentiel de « The Green Berets » est d'opérer une rupture avec les méthodes de combat de la deuxième Guerre mondiale. Le combat conventionnel n'est plus adapté à la menace que présente le conflit vietnamien. Les forces spéciales sont donc dans l'esprit du Colonel kirby la réponse appropriée aux agissements de l'ennemi. En outre, le film contient une forte dose idéologique selon laquelle le conflit à engager met face à face les forces du bien et celles du mal. Autrement dit, John Wayne fait usage de situations bien connues des films Western : les forts qui symbolisent les installations des américains de race blanche, attaqués par les Indiens, les forces de destruction, les méchants. Ainsi, perçoit-on

en filigrane l'existence de trois groupes bien distincts : les troupes américaines, l'ennemi vietnamienou le Viet cong et le peuple vietnamien, plus préoccupé à se nourrir ou à se soigner qu'à s'impliquer dans les combats. Le film de John Wayne repose ainsi sur le principe manichéen du bon et du méchant. C'est peut-être cela qui explique son rejet par le peuple américain. L'arrière plan puritain perçu à travers le mytheaméricain de la responsabilité morale de « sauver » le monde justifie la présence des troupes américaines devant protéger le paysan vietnamien du méchant Viet Cong. L'idée d'une mission presque altruiste dans l'aventure vietnamienne apparaît très clairement dans cette citation de Grace Sevy :

« *The Consevatives shared with liberals the conviction that*

America could act, and in Vietnam did act, with absolute

altruism, as they believe only America could. Thinking of

this war, president Nixon, another restless descendent of

Mrs. Wilson, declared that "never in history have men

foutht for less selfich motives not for conquest, not for

glory, but only for the right of a people far away to choose

the kind of government they want[444]*"*

Ce point de vue revient assez souvent dans les propos tenus par les autorités américaines.[445]

Le film explore un certain nombre de thèmes. L'esprit Gang ho, c'est-à-dire de virilité et de puissance est présent tout au long du film. Ainsi, en abordant le thème de la femme dans ce film, John Wayne trouve-t-il que le Vietnam et par excellence un espace masculin. La présence de la femme ne se justifie que par la protection dont elle doit faire l'objet sur le champ de bataille. On voit bien l'attention que le colonel Kirby porte à Lyn, non seulement à cause de l'image négative que son collègue vietnamien peut avoir de la femme de son frère que l'on retrouve dans le lit du général T, mais surtout parce qu'il pense que Lyn est incapable de se mouvoir dans cet espace de soldats. Comme les paysans, les femmes, selon John Wayne, doivent faire l'objet d'une attention particulière. Il s'agit là d'une attitude machiniste qui cadre bien avec l'esprit Gang Ho qu'il incarne au niveau du cinéma.

L'année 1968, qui est celle dela parution du film, est marquée par des évènements majeurs qui renforcent le mouvement contre la guerre. La décision du président Johnson de ne pas se représenter aux élections de 1968 et l'arrivée de nixon au pouvoir avec le retrait

444 Grace sevy, *the American Experience in Vietnam*: A Reader, op; cit, p.12

445 Ce point de vue, pour le moins contestable, garde toute son actualité car aujourd'hui c'est au nom de ce même principe que les Etats-Unis combattent ceux-là qu'on appelle les « insurgés « irakiens pour permettre, dit-on, à une majorité d'irakiens de vivre dans la tranquilité.

des troupes américaines du Vietnam comme principale tâche à accomplir ne peuvent permettre au message contenu dans « *The Green berets* » d'avoir prise sur l'opinion publique américaine. En outre, très peu de spectateurs sont convaincus de l'efficacité de la réponse américaine telle que véhiculée par ce film. En dehors du cadre asiatique choisi et des couleurs rouge, blanc et bleu que porte John Wayne, l'on se croirait dans une des batailles de la deuxième guerre. Au plan technique, on a reproché au film sa longueur et certains anachronismes dont l'un est relevé par plusieurs observateurs : le soleil qui se couche à l'Est. Les scènes de combats montrées rappellent à bien des endroits les scènes d'assauts des forts par les hordes de guerriers indiens dans les films Western. A côté des films du mouvement de la Conte-culture comme **«** *Easy Rider », « hair* **»** et **«** *medium Cool* », l'approche par la propagande politique favorable à la guerre n'a aucune chance de retenir l'attention du peuple américain.

3-2-2- « Deer Hunter » de michael Cimino et l'ambiguïté du message Vietnamien

Le film « The Deer Hunter", realize par Michael Cimino en 1978 marque une autre étape importante de la Guerre du Vietnam. Il est porté à l'écran dans une période d'amnésie presque totale pour tout se qui se rapporte à la Guerre du Vietnam. En fait, ce qu'il faut noter dans cette période c'est une attitude de rejet affichée par les Américains à l'endroit du « veteran » revenu du front vietnamien. C'est ainsi qu'on assiste, quelques deux ans après la prise de Saigon, à une reprise du thème vietnamien à travers une série de films qui portent pour la plupart sur la réinsertion sociale du « veteran ». En effet, dix ans après « the Green Berets », le cinéma hollywoodien aborde une nouvelle phase dans la restitution de l'expérience vietnamienne. William J. Palmer, auteur de The Films of the Eighties : A Social history, divise la période allant de 1977 à 1987 en trois phases distinctes correspondant à un intérêt certain pour l'expérience au Vietnam. Il parle d'une première phase allant de 1977 à

1979 : celle du retour des combattants. Les films sortis se caractérisent par une certaine ambilance et campent aussi bien les terrains de combats que la difficile réintégration sociale. La deuxième phase couvre la période allant de 1980 à 1986. Elle correspond à la tentative de réhabilitation du « veteran » qui doit réintégrer une société qui le rejette. Elle est en outre la période de traumatisme lié aussi bien à l'expérience au vietnam qu'aux difficultés sociales qui ont marqué le retour. Les films de cette période sont essentiellement négatifs et font le portrait d'un contexte de destruction aveugle et de personnages qui ont du mal à trouver un sens à leurs actions ou à leur quête.

C'est d'abord en 1977, à travers le film « Rolling Thunder », que l'aventure vietnamienne sera revisitée. Il s'agit d'un ancien prisonnier de guerre qui rentre aux Etat-Unis pour perdre une main dans une bagarre avec une bande d'agresseurs. Il perdra également sa femme. Ce film met en exergue le nouveau drame qui se joue sous les yeux des anciens soldats revenus de la Guerre du Vietnam. Quant au film « coming Home » paru en 1978, il s'ouvre sur une scène qui a pour cadre un hôpital où un groupe de « veterans » gravement blessés aux combats parlent de leurs traumatismes tant physiques qu'émotionnels subis sur les champs de bataille vietnamiens. « The Boys in Company C », film à petit budjet, porte sur la drogue au champ de bataille. Il s'agit d'un groupe de recruteurs américains engagés dans la guerre afin de mettre en place un réseau en faisant partir de la drogue au lieu des dépouilles de soldats tués en direction des Etats-Unis. Par ailleurs, ce film met le doigt sur l'incompétence des officiers américains ainsi que sur le caractère corrompu des officiers sud-vietnamiens. « *Go Tell the Spartans* », paru en 1978, campe son histoire intégralement au Vietnam alors que son décor est celui de la Californie. Se situant dans l'année 1964, ce film montre les tortsures de prisonniers, l'incompétence des officiers et la drogue. « *Apocalypse now* », un autre film d'envervure dans cette période, reprend le roman de Joseph Conrad, *Heart of darkness*. Dans ce film, un capitaine de l'armée rôle trnu par Marlon Brando. Le colonel décide de quitter l'armée américaine pour suivre des propres instincs. Le cadre suréaliste dans lequel se déroule cette course poursuite rappelle à bien des égards l'aventure du colonel Kurtz dans le roman de Joseph Conrad.

Cette série de films proposés au public américain dixans après le film de John Wayne conforte le réalisateur de « *Deer Hunter* » qui aborde un thème qui ne semble pas rejeter systématiquement l'expérience de la guerre. En effet, empruntant une voie médiane, **«** *Deer Hunter* » se démarque de la propagande de John Wayne mais ne semble pas condamner l'expérience de manière radicale pour épouser les positions des tenants de la Contre-culture. Toutefois, de manière plus subtile, « *Deer hunter* » réexamine l'expérience du Vietnam dans une tentative de montrer son absurdité à l'image du jeu de la 'roulette russe' auquel se livrent les personnages principaux du film.

La réussite du film tient autant à la qualité des acteurs choisis qu'au talent de son réalisateur, sans oublier le traitement du thème. Robert De Niro, Meryl Streep, Christopher Walken et John Savage sont de grands noms du cinéma hollywoodien. Il en est de même pour son réalisateur Michael Cimino dont le sens du détail fait du film une belle réussite sur le plan esthétique. Quelques exemples suffisent pour illustrer ce point. Cimino ne recrute pas des figurants pour son film. Les scènes de réjouissances, celles du mariage ou du gâteau par exemple, sont tirées des scènes quotidiennes de la communauté. Cimino raconte que les cadeaux offerts au couple lors du mariage sont de véritables

cadeaux. En outre, le cadre choisi par Cimino n'est plus celui adopté habituellement par les réalisateurs pour représenter le Vietnam, c'est-à-dire les Philippines. Michael Cimino va choisir la Thailande dont les habitants ont plus de ressemblances morphologiques avec les vietnamiens. Le trait le plus marquant de cette réussite réside dans le fait que le film neprend pas position sur le débat en cours dans la société américaine concernant l'accueil réservé au GI revenant du front vietnamien. *« The Deer Hunter »* prend une approche plus nuancée, celle que l'on retrouve dans l'histoire américaine à travers les œuvres de James Fénimore Cooper et peut-être aussi celles d'Ernest Hemingway par le portrait qu'il fait de son personnage central : Michael Vronsky, rôle tenu par Robert De Niro. En effet, ce film de Michael Cimino est inspiré de l'œuvre de James Fenimore Cooper, essentiellement de *The Deerslayer*[446]**.** Cette œuvre de James Fenimore Cooper contient une partie de chasse qui garde des similitues frappantes avec le roman de Norman Mailer *: Why Are We in Vietnam* ? Cette dernière oeuvre fait le portrait d'une chasse dont le gibier à abattre est sans conteste l'homme. On est donc en présence d'une parabole qui rejoint le film de Michael Cimino. Les allusions à la littérature ne se limitent ps aux seules œuvres de James Fenimore Cooper ou Ernest Hemingway. « *Deer Hunter* » a des ressemblances frappantes avec le roman d'Upton Sinclair, précisément *The Jungle***.** La communauré dont il est question dans le roman de Sinclair est la même que celle du film de Cimino, c'est-à-dire une communauté d'immigrants russes, plus précisément ukrainiens devenus américains. *The Jungle* et **«** *The Deer Hunter* **»** s'ouvrent sur deux scenes identiques, un mariage et une réception dans une communauté d'américains d'origine slave est bruyante et surtout attachée à l'Amérique et à la religion comme l'atteste le fond de scène de la célébration du mariage où on peut lire sur les banderoles « *Serving God and Country proudly* ».

« The Deer Hunter » a connu un success relative au regard des prix remportés. En 1979, il a permis à Michael Cimino de remporter le prix du meilleur réalisateur. La même année, le film remporte l'oscar de la meilleure image et du meilleur son. Christopher Walken dans le rôle de Nick et Robert DE Niro dans celui de Michael ou Mike Vronsky sont également primés. En outre, « *The Deer Hunter* » a permis à Meryl Streep dans le rôle de Linda, bien que peu présente dans le film, de remporter la haute distinction de **'***Marque***'**[447]**.** Sur le plan artistique, ce film est aussi l'œuvre de Vilmo Zsigmond au niveau des prises de vue et du scènariste Deric Washburn.

« *The Deer Hunter* » est l'histoire d'un groupe d'amis, ouvriers d'une petite ville sidérusgique de la Pensylvanie appelée Clairton, non loin de Pittsburg. Ces trois jeunes américins d'origine ukrainienne (Mike, Nick et Steven) s'apprêtent à aller au Vietnam. L'histoire s'ouvre sur le cadre d'une usine et, suivant la caméra, on présente les personnages principaux sortant de l'usine et s'adonnant à un certain nombre d'activités, rendant ainis compte de leur quotidien. On les montre tour à tour dans le

446 James Fenimore Cooper, écrivain américain appartenant au mouvement romantique, est connu pour l'intérêt qu'il a porté à la nature et au concept du « Noble Savage ». C'est ainsi que l'essentiel de son œuvre s'articule autour des aventures d'un personnage connu sous le nom de Natty Bumppo. *The leatherstocking Series* qui regroupe une série de récits de Natty Bumppo comprend *The Deerslayer*, un roman qui campe les prairies américaines où l'homme tel un primitif se mesure aux autres forces de la nature et, par ses talents, arrive à trimpher de l'adversité. James Fenimore Cooper, à travers ses œuvres, tente de réhabiliter l'indien perçu par les habitants des premières colonies américaines comme un être sans culture. Cooper nous présente un personnage en parfaite harmonie avec son milieu, un être sans culture. Cooper nous présente un personnage en parfaite harmonie avec son milieu, un être dont le comportement obéit à des règles éthiques très rigoureuses. Le titre du roman de Cooper, bien que buccolique laisse apparaître une réalité assez cruelle.

447 Titre de distinction au cinéma

bar et au billard. On découvre en même temps les habitants de la localité et on apprend que Steven va se marier avant son départ pour le Vietnam. Ainsi le décor est campé pour montrer les préparatifs. Il s'agit certainement de la scène la plus longue où on découvre l'enthousiasme de toute la communauréde voir Mike, Nick et Steven partir au Vietnam. Toutefois, dans cette ambiance de réjouissances qui, par endroits, a failli tourner au drame, Michael Cimino introduit une fausse note, l'arrivée d'un béret vert qui va tout droit s'installer devant le comptoir. Aux interrogations de Mike, le soldat refuse tout dialogue et se limite à ne dire « Fuck it », ce qui semble annoncer les difficultés que les trois amis vont connaître sur le sol vietnamien. Dans ce film Michael Cimino, on note une récurrence de signes annonciateurs de difficultés. A la scène de mariage dans l'église orthodoxe russe, le couple doit boire du vin à partir de deux petites coupes liées par une tige. Il est dit qu'une goutte de vin à partir de deux petites coupes liées par une tige. Il est dit qu'une goutte de vin versée était un mauvais présage pour le couple. Il n'est donc pas étonnant de voir les deux gouttes versées sur la robe d'Angelica, la mariée, comme un signe prémonitoire du sort tragique réservé à Steven à la fin du film.

Cette première partie est également l'occasion pour Michael Cimino de camper ses personnages. Mike semble être ce jeune homme acquis aux valeurs de la petite ville industrielle. On voit sa passion pour la chasse et la conduite de cette vieille cadillac. Il n'hésite pas à aller vers les excés, surtout quand il est avec ses amis. La personnalité de Mike est, toutefois, plus complexe qu'elle ne paraît. Son allure désinvolte cache une sérénité déconcertante qui lui permet de garder son calme face à certaines circonstances. Cet aspect est plus visible dans la scène de chasse au cerf et surtout dans la deuxième partie quand le groupe rejoint le Vietnam.Mike est un très grand chasseur qui s'impose un code d'honneur, celui d'abattre son gibier dés le premier coup de feu. Par ailleurs, il a des dons de la nature car il sait lire les signes du ciel à travers la disposition des étoiles ou la position du soleil. Tout cela fait de lui un personnage romantique qui se retrouve dans une parfaite harmonie avec la nature. Nick est un garçon extraverti qui se laisse entraîner dans les excés par Mike. Très jovial dans la première partie du film, Nick va être la victime du jeu cruel de la roulette russe. Steven se détache du groupe par sa timidité. D'ailleurs, on le voit souvent dominé par sa maman. Collé aux valeurs de sa société, Steven va se marier avant d'aller au vietnam. Dans la première partie du film, l'accent est mis sur les scènes de réjouissancess. La caméra cherche à montrer la joie, l'énergie et la cacaphonie qui caractérisent le monde ouvrier, celui de la communauté américaine d'origine ukrainienne particulièrement. En fait, touts les détails comptent jusqu'aux décorations de l'église. Dans ce décor, on note une articulation incohérente de certaines scènes. Dans les premières séquences, Michael Cimino cherche à faire une présentation complète de ses personnages. En fait, à l'exception de Steven, les autres personnages sont sans famille. Toutefois, l'amitié qui les lie renforce leur sens communautaire. Comme chez Ernest Hemingway et James Fenimore Cooper, le film présente peu de séquences réellement significatives avec les femmes. Le monde que Michael Cimino propose est celui des hommes avec quelques femmes qui sont souvent comme des ombres dans un contexte marqué par une forte masculité. Il est possible de signaler quelques scènes qui constituent des exceptions, celles dans lesquelles on voit Linda entre ses deux amoureux : Michael et Nick. Même à ce niveau, on peut constater le caractère très superficiel de ces relations à l'exception de la scène de mariage quand Linda reçoit le bouquet pour être la prochaine à se marier. La réponse spontanée de Nick marquée par un instant d'hésitation est révélatrice d'un dénouemen peu favorable. Ainsi, les scènes se déroulant à Clairton cèdent la place à celles de la chasse dans la forêt de ¨Pennsylvanie et

plus tard à celles du Vietnam. Nous entrons ainsi dans l'espace de la guerre par le biais du regard de Michael Vronsky. Cela est annoncé par une musique qui impose une concentration des trois amis.

Michael, Nick et Stefen, arrivés au Vietnam, sont vite placés en situation de combat. Ils sont faits prisonniers et doivent pendant une longue période subir les pires sévices. Michael Cimino précise dans une interview sur le film que, pendant le tournage, les trois amis ont conservé la même tenue pour que les situations puissent être le plus proche de la réalité possible. Le choix du fleuve kwaî n'est pas fortuit car ce fleuve a la réputation d'être froid. Les scènes de supplice auxquelles on assiste dans la séquence des prisonniers montrent le degré de violence en cours au Vietnam. C'est dans cette séquence que Michael Cimino introduit ce qui va traduite la cruauté des vietnamiens. Ils s'agit de la pratique de la roulette russe, le jeu par lequel un pistolet armé d'une seule balle est remis à deux prisonniers qui appuient sur la gachette à tour de rôle avec le risque que l'un d'eux fera sauter sa propre cervelle si par malheur la balle est enclenchée. Le jeu de la roulette russe met Steven dans une situation d'hystérie que Michael aura du mal à maîtriser. Forcés de se livrer à ce jeu par les Vietnamiens, Nick et Steven vont se libérer de ce premier contact avec l'ennemie grâce à Michael qui fait semblant de jouer à la roulette russe pour ensuite finir par tirer sur les vietnamiens. Cette situation va permettre aux trois amis de se sauver en s'aggripant à un tronc d'arbre entraîné par le cours d'eau. Ils seront repérés par un hélicoptère et seul Nick pourra profiter de ce moyen de transport. Michael va tirer Steven vers la berge. On apprend par la même occasion que Steven a une blessure très grave à la jambe. Par ailleurs, la scène de capture du groupe est d'une rare violence et transmet aux spectateurs le sentiment que personne n'échappe à l'atrocité de la guerre. La guerre frappe de manière aveugle : les enfants, les vieillards, les soldats, les femmes etc… Le contexte de la guerre a contribué également à séparer les trois amis. On perçoit que les trois vont subir des transformations importantes selon le caractère de chacun d'eux. Nick va se tourner vers la drogue. Michael va se sentir désorienté. Il n'arrive plus à viser juste comme il le fait quand il va chasser les cerfs. Steven, quant à lui, est devenu paraplégique et décide de se cacher dans un hôpital de Saigon. C'est dans cette situation de confusion que Michael prend des jours de congé pour retrouver sa communauté tandis que Nick s'enfonce chaque jour davantage dans les lieux de débauche de Saigon.

La deuxième partie de « *Dear Hunter* », axée essentiellement sur la guerre, donne un contenu très caricatural du Vietnam. Michael Cimino oppose de manière très nette le cadre américain de la Pennsylvanie caractérisé par l'ordre et la joie à celui du Vietnam où règnent le désordre et la débauche à l'image des cabarets de Saigon. Les scènes de la roulette russe sont rendues plus cruelles par l'ambiance de jeux et les prises de vue de la caméra qui privilégient les gros plans montrant ainsi le buste des personnages en même temps que leurs angoisses. Dans *« The Deer Hunter* », Michael est à la fois un ouvrier et un héros romantique qui s'apparente aux personnages d'Ernest Hemingway. Il montre une certaine invulnérabilité à l'image de Frederic Henry *dans A Farewell To Arms* dont l'attitute dans la première partie du roman de Hemingway est qu'il ne peut pas être touché par les obus car, pense-t-il, ce n'est pas sa guerre. Michael affiche la même attitude face au risque que consistue la pratique de la roulette russe. En effet, quan il va rejoindre le Vietnam après sa décion de retrouver Nick, il trouvera ce dernier pris dans l'engrenage de l'alcool et des jeux. La séquence où Nick perd la vie est d'une grande cruauté. Michael Cimino présente les Vietnamiens dans une situation assez particulière, celle des salles de jeux où ils exhibent de l'argent, un matérialisme qui semble être souligné est le sadoisme dont ils font montre dans ces scènes. Ainsi les voit-on prêts à payer de l'argent pour assister à la mort en direct que procure la roulette russe. Dans cette séquence, l'ambiance generale est marquée par une certaine démence. Michael, que le réalisateur peint comme

un homme d'une très grande bravoure, est le premier à prendre le pistolet pour effectuer un essai. Son image offre celle d'une figure mythique de l'histoire de la frontière américaine que l'on peut comparer à Natty Bumppo, le héros de James Fenimore Cooper. Il est donc possible de dire que ce film ne laisse entrevoire que trois issues : on ne revient du Vietnam que sous la forme d'un cadavre, d'un éclopéou d'un rescapé. C'est ce qui arrive aux trois amis : Nick meurt, Steven perd l'usage de ses janmbes et Michael est le seul rescapé mais il est marqué à jamais par son expérience. Dans la séquence du film qui présente michael retournant dans sa communauté, on est surpris par l'accueil qui lui est réservé. Mais il sait aussi que ce retour pose beaucoup de problèmes, à savoir comment accueillir le sort réservé aux deux autres de la bande. Malgré la joie de le revoir, l'ambiance générale est marquée par un malaise que Michael comprend aisément. Il revient au Vietnam après avoir pris contact avec Steven dans un hôpital de l'administration des anciens combattants du vietnam. Après Steven dont le traumatisme est manifeste, Michael recherche Nick et finalement le trouve dans un état presque d'amnésie du fait de la drogue. Le chemin du retour de Michael survient à la mort de Nick à qui il a promis de ramener la dépouille. Après l'enterrement de Nick, on note comme une scène de reconciliation dans laquelle les survivants de l'aventure vietnamienne et leurs amis se mettent autour d'une table pour entonnner un chant « Gog Bless America ». Cette dernière scène et bien d'autres donnent au film un contenu quelque peu ambigu l'enthousiasme de la communauté au départ des trois amis, les inscriptions qui montrent l'attachement de la société à la patrie et à la religion et la dernière scène du film sont quelque s une des preuves que Michael Cimino est dans le même sillage que John Wayne dans « The Green Berets ». En fait, il est parfaitement justifié de penser que « *The Deer Hunter* » fait appel à l'unité des fils de l'Amérique face aux défis qui se dressent sur le parcours de celle-ci. Toutefois, **«** *The Deer Hunter* » est différent de « *The Green Berets* » par la description faite de la guerre que Michael Cimino identifie à la roulette russe. A ce titre, Cimino garde un avis très réservé qui est identique à celui de James Webb dans son roman *Fields of Fire* (1978) car le jeu de la roulette russe est significatif à bien des égards car il mène irrémédiablement vers la mort de quelqu'un. James Webb pense que la guerre du Vietnam n'est rien d'autre que ce jeu décrite dans le film de Michael Cimino :

> *If you want to know; I get the feeling this [Vietnam War] is kind*
> *of like Russian roulette. Just as senseless. And the players*
> *aren't excused until the gun goes of in their face, so you get*
> *new players but the old ones can't leave until they lose. So the*
> *more times you put the gun to your head, the cumulative*
> *chances of it going off are…*[448]

En definitive, il est possible de dire que « *The Deer Hunter* » rappelle par endroits la tonalité patriotiqu de « *The Green Berets* » mais s'en éloigne par la perception qu'il a de la guerre comme un espace de barbarie conduisant inéluctablement à la mort. Le retour de Michael et de Steven dans leur communauté annonce une autre phase dans la vie des 'veterans'. Survivants de la guerre, ils sont marqués par des traumatismes qui sont d'ordre physique comme dans le cas de Steven ou d'ordre

448 Cité in Tobey C. Herzog *"Going After Cacciato*: The Soldier Author-Character Seeking Control in *Critique*, op, cit; p. 89

psychologique comme on le sent dans le cas de Michael. La période qui s'ouvre ainsi dans les années 80 explore la même thématique, celle du traumatisme des anciens combattants de retour dans la société américaine.

Par ailleurs, le film de Michael Cimino comporte quelques séquences qui rappellent la période de la guerre froide. L'allusion au « péril jaune » et la pratique de la roulette russe sont autant d'indices d'une idéologie en cours dans les années de la Guerre froie qui montre le caractère destructuer du 'Soviétique'. On assiste dés lors dans ce film comme à un renversement des rôles : le Vietnamien est peint dans toute son inhumanité tandis que la communauté américaine d'origine ukrainienne décrite dans la première partie symbolise la vie et le respect des valeus que sont le patriotisme et l'adoration de Dieu, toutes choses que l'on ne retrouve pas dans le contexte vietnamien. Ce n'est certainement pas un hasard si la communauté dont il est question dans le film est d'origine russe. Il s'agit donc de célébrer la puissance du processus d'américanisation en œuvre qui fait des différentes composantes éthniques de l'Amérique un peuple uni et prêt à répondre à l'appel de la nation même si, sur un autre plan, Michael Cimino porte une critique très subtile de l'engagement américain.

L'ambiguïté décelée dans le message de Michael Cimino ouvre la voie aux grans thèmes des années 80 qui voient la représentation de l'expérience du Vietnam suivre deux axes divergeants selon les idéologies qui les sous-tendent. Le premier axe est celui du sentiment de culpabilité typique des années 80 qui ne manifeste dans la conscience fragmentée du « veteran », incarné par John Rambo, devenu étranger à sa propre société. Le deuxième axe pointe vers le rejet du comportement héroique des soldats américains sue le sol vietnamien, attitude subtiliement présentée dans « *Platoon* » d'Oliver Stone.

3-3 Des Combats à la Ré-insertion sociale

3-3-1- Le révisionnisme ou la Société américaine face à elle-même dans « First Blood » de Ted Kotcheff.

Les films de la période de « Deer Hunter », par leur nombre et les thèmes signalent un changement important dans l'attitude des Américains au sujet de la Guerre du Vietnam. Si l'amnésie a caractérisé la période allant de la fin des combats, de 1975 à 1977, le développement fulgurant que connaît la culture populaire dans les années 1977 et 1978 ne peut pas épargner le secteur du cinéma pour récupérer le traumatisme vietnamien et l'intégrer le secteur du cinéma pour récupérer le

traumatisme vietnamien et l'intégrer dans la culture américaine. A ce propos, on peutdire que les films des années 80 sont dans le prolongement des mêmes thèmes de malaise social. Comme une rupture avec lepassé, les films des années 1978 et 1979 portent moins sur le désir de rendre compte de l'expérience des combats sur le champ de bataille que sur la portée sociale de la ré-intégration. Les difficultés qui se posent au soldat démobilisé seront encore plus grandes une fois qu'il arrive sur le sol américain. Le témoignage qui suit en est une parfaite illustration:

> *This is one of the few wars where few would ever talk about what they had experienced because when you finally left Vietnam you were flown to the States and discharged with no bands. There was no fanfare. You almost felt coming back that you were guilty of something rather than that you had served your country due to the attitudes that were prevalent at the time and since. The Vietnam veterans should have been recognized for having done their best despite the outcome. I think that is where the failing as been.*[449]

Le traumatisme ressenti par les soldats revenus aux Etats-Unis est très profond comme l'avoue ici un pilote d'hélicoptère :

> *For years after Ileft the army I underwent psychiatric care because it affected me very strongly, to the point that I just did not stop having hallucinations and felt that Iwas going do die any minute. I finally overcame a large part of that, but I stil have dreams, wake-ups, fear, and anxiety. I have emotional problems based on incidents in Vietnam with me to this day. I suspect that it will always be there.*[450]

Au plan politique, si la responsabilité de l'engagement dans le cadre de la guerre revient aux autorités du parti démocrate américain, d'abord avec le Président John F. Kennedy ensuite avec son successeur le Président Lyndon B. Johnson, l'administration républicaine n'est pas exempte de critiques pour le rôle joué par les présidents Dwight Eisenhower et plus tard Richard Nixon. Dés lors, l'on ne doit pas s'attendre à ce que les critiques les plus acerbes viennent de ces deux groupes qui polarisent la vie politique américaine. En fait, les positions les plus radicales proviennent de ceux-là qu'on appelle la

---

449 Ellen Frey Wouters/Roberts laufer, *Legacy of a War*, op; cit. p. 45

450 Ibidem, p. 48

« Nouvelle Gauche ». Aux Etats-Unis, le socialisme et le marxisme n'ont pas eu l'impact qu'ils ont eu ailleurs, surtout dans les pays de l'Amérique latine. Ainsi, la « Nouvelle Gauche » qui va secouer les Etats-Unis pensant les années 60 sera essentiellement constituée de groupes épars dont le noyau dur vient des campus universitaires : les 'Students for a Democratic Society' ou le 'SDS'. Le 'SDS' a hérité des méthodes de lutte des intellectuels et syndicalistes tels que Upton Sinclair et Jack London qui ont créé la gauche américaine vers 1905. Toutefois, le mouvement qui va animer la scène socio-politique est beaucoup plus vaste, divers et surtout difficile à cerner sur le plan de son orientation idéologique. La plupart des groupes qui composent le mouvement sont le produit de la revendication sociale qui s'est développée dans les années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale. Ce mouvement s'est fortifié avec la crise identitaire des années 60. Vincent B Leitch donne ci-après une liste loin d'être exhaustive des groupes dits de la Contre-culture qui ont réussi une coalition avec les forces de gauches pour ébranler les institutions américaines de l'après-guerre :

> *The period from the late fifties to the early seventies in America witnessed the rise of numerous vociferous countercultural groups, ranging from the Beats, Freedom Riders, civil rights marchers, advocates of new left, free speech student activists, and antiwar protestors to black nationalists, pacifists, hippies, homegrown Third Word radicals, gay rights advocates, fellow travelers of farm worker unions, yippies, and commune organizers.*[451]

Les mouvements de la « Nouvelle Gauche », qui critiquent les administrations et rejettent leur enrôlement dans les contingents devant aller au Vietnam, radicalisent leurs positions jusque dans le rejet des combattants revenus du Vietnam. C'est ainsi que la représentation de la Guerre du Vietnam va varier selon que l'on est dans le camp des responsables politiques ou partisan du mouvement de la « Nouvelle Gauche ». A ce propos, deux œuvres illustrent ces deux positions : d'une part *« First Blood* » de Ted Kotcheff qui sera complété par « *Rambo II* » de George P. Cosmatos et « *Rambo III* » de Peter MacDonald poursuivant la même thématique et d'autre part, « *Platoon* » d'Oliver Stone.

Les années 80 sont marquées par le développement du territorisme dans les relations internationales. La confrontation Est Ouest trouve un nouveau terrain avec la monté en puissance des nations islamiques, l'Iran particulièrement. L'arrivée au pouvoir de l'Ayotollah Khomeyni met mal à l'aise l'administration américaine et devint le véritable enjeu des élections de 1980 du fait des otages américains retenus par l'Etat iranien. L'échec de libération des otages sonne le glas du pouvoir du Président Jimmy Carter au profit de son adversaire républicain : Ronald Reagan. Cependant, le Moyen Orient n'est pas le seul terrain à mettre à rude épreuve la puissance américaine. L'Afrique du Nord devient un autre axe à surveiller, notamment avec le régime de Mouamar Qaddafi en Libye. C'est

451 Vincent B. Leitch, *American Litery Criticism from the 30s to the 30s to the* 80s, New York: *Columbia University Press*, p. 366

dans ce contexte que sera élu le Président Ronald Reagan qui trouve la politique étrangère américaine à son niveau le plus bas selon les observateurs de la scène politique internationale.

Le président Ronald Reagan entreprend de remettre les Etats-Unis à leur place de première puissance mondiale. Puisant dans son expérience d'acteur de cinéma, il s'engage dans de grands projets avec 'La Guerre des étoiles'. Il crée une nouvelle rhétorique où l'image joue un rôle de premier plan. Le télescopage de la réalité et de l'image 'remodelée' à la manière de Jean Baudrillard[452] devient un puissant outil que Ronald Reagan met au service de sa politique. Cela entraîne une mise à disposition de matériels de plus en plus sophistiqués des media dans la sphère publique. Il est donc tout à fait normal que le cinéma, un outil qu'il maîtrise tés bien pour l'avoir pratiqué pendant de longues années, connaisse un regaine d'intérêt. Un type particulier d'acteurs se met en place incarné au cinéma par Svlvester Stallone, Chuk Norris et, dans la politique étrangère, par le colonel Oliver North. Il s'agit de personnes dotées d'une puissance exceptionnelle qui se mettent au service d'une nation américaine sérieusement ébranlée par le déclin de son hégémonie économique et politique. On assiste donc à l'explosion d'un genre particulier de film dits fantastiques dont « *First Blood* » constitue l'un des modèles les mieu réussis. Dans ce genre de film, l'accent est mis sue les effets spéciaux et sur l'émerveillement qu'il suscite, notammemt chez les jeunes. Beaucoup de ceux qui ont vu le film « *First Blood* » perçoivent le message révisionniste mais se laissent entraîner par les prouesses d'un surhomme qui vit dans la nature et défie tout le monde à l'instar des héros de la mythologie grecque. Mais « First Blood » est avant tout un message pour l'Amérique des années 80, Michael Klein raconte dans « Historical Memory, Film and the Vietnam Era » que « Rambo » a eu un impact certain sur le Président Ronald Reagan. Ce dernier s'est écrié par ces mots après avoir vu le film :

« *Boy, I saw '*Rambo' *last night, now I know what to do next time"*[453]

Cette appreciation de Reagan est importante non pas pour ce qu'elle dit du passé mais surtout par son allusion au futur, par l'invite à un ré examen de l'expérience afin que l'Américain se sente mieux armé pour comprendre ce qui lui est arrivé au Vietnam. L'intérêt est dés lors dans la nouvelle conscience qu'il faudra forger pour changer la grande lassitude de l'après-guerre qui affecte tout le peuple américain. La série 'John Rambo' est donc une perception révisioniste de l'aventure américaine au Vietnam. A ce propos, William J. Palmer écrit :

In speeches throughout the eighties, President Reagan

valorized the idea that America did not really lose the Vietnam

War and the war can be refought and rewon in places such as

Grenada, Central and South America, the Middle East. This

---

452 Jean baudrillard, sociologue et philosophe français, est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment la Société de Consommation, ses mythes, ses structures (1974), De La Séduction (1979), Les Mots de Passe (200), la Pensée Radicale (2001). Jean baudrillard a enseigné la philosophie sociale dans plusieurs universités américaines. Son domaine d'intérêt académique est la culture et les media, surtout l'étude des images dans la culture

453 Linda Dittmar and gene Michaud, (eds), *From Hanoi to Hollywoof: The Vietnam War in Amerivan Film,* New brunswick: Rutgers University Press, p. 23

valorization by an extremely popular president cleared the way to profitability for a whole series of "return to Vietnam and do it right this time" propagandist fantasies in the period 1980-86.[454]

En effet, le courant révisionniste concernant la Guerre du Vietnam prend forme dans les années qui suivent le retrait des troupes américaines. Si l'argument des visées impérialistes prévalent à la fin des années 60, à partir des années 80, une nouvelle lecture de l'aventure américaine se met en place pour dire que l'Amérique n'est pas au Vietnam pour son intérêt immédiat mais plutôt pour un idéal, celui de combattre le communisme perçu comme le plus grand fléau. Ainsi, les idéologues américains des années 80, analysant la grande misère dans laquelle est le peuple vietnamien après le départ de l'armée américaine tire la conclusion selon laquelle les Vietnamiens doivent se sentir mieux avec la présence américaine. A partir de ce moment, la tendance qui se développe est celle de considérer le retrait américain comme une perte pour le peuple du Sud-vietnam. A ce propos, Norman Podhoretz cite Peter L. Berger en ces termes :

« All sorts of dire results might well follow a reduction or a withdrawal of the American engagement in Vietnam. Morally speaking, however, it is safe to assume that none of thes could be worse than what is taking place right now. "Unlike most of his fellox members of CALCAV, berger would later repent of his statement. Writing in 1980, he would say of it: "Well, it was not safe to assume…I was wrong and so were all those who

454 William J. Palmer, *The Films of the Eighties: A Social History*, Carbondale: Southern Illinois university Press, 1993, p. 21

thought as I did. "For "contrary to what most members (includint myself) of the antiwar movement expected, the peoples of Indochina have, since 1975, been subjected to suffering far worse than anything that was inflicted upon them by the United States and its allies."[455]

Le context de l'émergence de la série John Rambo est en fait l'année 1981 quand on commence à voir dans le « veteran » de la Guerre du Vietnam un héros à réhabiliter. Peter Marin, au cours de la table ronde citée plus haut, affirme ceci à propos de l'attitude des Américains face à la défaite, celle du Vietnam par exemple :

Yes, but when Americans are confronted with the reality of defeat, tjey tend to reassert their old myths. That is what seems to be happening under Reagan, who presents an image of power while avoiding those confrontations that might put it to a test which in my view, is precisely why Americans like him[456]*.*

L'une des premières manifestations de ce désir de mettre la défaire à une certaine distance est l'érection, le 11 Novembre 1982, du Mémorial des anciens combattants du Vietnam pour rappeler le sacrifice de ceux qui sont tombés sur les théâtres d'opérations du Vietnam. Plus important encore, des « veterans » intègrent l'administration américaine. C'est le cas par exemple de James Weeb, capitaine au Vietnam, appelé à servir auprés du président Reagan en qualité d'adjoint au Secrétaire à la défense, chargé de la Réserve. James Weeb est l'auteur d'un grand roman, *Fields of Fire*, paru en 1978. Dans un discours qu'il prononce en direction de ces camarades du Vietnam, l'intention de recourir à la littérature et à l'art pour mieux comprendre l'aventure américaine au vietnam est clairement exprimée. Partageant sa réflexion après avoir vu le film de Francis Coppola, « *Apocalypse Now* », james Weeb dira :

Only the arts will provide resolution to our national angst ove Vietnam. Only a good book or painting or movie can conjure the emotions and ambiguities of an experience, and through such exorcism effect attitudes that shape

455 Whose immorality?" par Norman Podhoretz, in grace Sevy**,** *The American Experience In Vietnam: A Reader*, op. cit, pp. 35-6

456 "Whose immorality?" par Norman Podhoretz, in grace Sevy**,** *The American Experience In Vietnam: A Reader*, op. cit, p. 287

consciousness. We're seeing a good deal of art with respect to Vietnam, but very little of it has allowed us such emotional growth.[457]

Le film *"First blood"* du réalisateur Ted Kotcheff, paru en 1982, est une adaptation du roman de David Morell, à la différence que le roman a pour cadre les colines du Kentucky tandis que le film se passe dans le Nord de l'Oregon. Il met sur scène Sylvester Stallone dans le rôle de john Rambo, un ancien « béret vert », détenteur de la médaille d'honneur pour faits de guerre. Le film s'ouvre sue John Rambo qui cherche à retrouver son ancien camarade de la Guerre du Vitnam. Dés les premières images, on note une exploitation assez particulière de l'onomastique : d'abord le nom donné à la petite ville traversée, dans l'Etat d'Oregon non loin de la frontière avec le Canada. Le nom, « Hope », indique certainement le choix des habitants d'oublier le traumatisme du passé pour se tourner vers un avenir plus prometteur. En outre, la proximité avec le canada est importante en raison du refuge que ce pays a constitué pour tous ces Américains qui ne voulaient plus aller combattre au Vietnam. Dés lors, les premières images campent un contexte de confrontations. L'image de départ est celle d'un homme seul qui marche dans une rue déserte. Ensuite, on remarque ses cheveux longs. Il ne s'est pas rasé. La tenue qu'il porte est une vareuse avec l'insigne de l'armée américaine et un pantalon en blue jeans. Tous ces détails sont caractéristiques d'une génération de rupture à l'image des clochards de la Grande Dépression, vivant, pour ainsi dire en marge de la société américaine. John Rambo apprend que son camarade est mort d'un cancer causé par l'agent orange. Cette information est révélatrice de l'actualité de la guerre du Vietnam car l'agent orange est cette arme biologique créée par l'Amérique contre les vietnamiens. Il s'agit donc à travers cette mort de montrer que la Guerre du Vietnam est encore en train de tuer et que la responsabilité de ces morts incombe naturellement à l'Amérique.

L'action dans le film se poursuit par l'intervention du responsable local de la sécurité. En effet, sheriff will Teasle rôle tenu par Brian Dennehy interpelle John Rambo et cherche à le conduire en dehors de la ville. Ses propos illustrent bien son désir de voir John Rambo hors de la ville afin de ne pas perturber la paix qui règne dans Hope :

"You know, wearin'that flag on that jacket, lookin' the way you do, you're askin' for trouble around here, friend."[458]

Le mutisme de John Rambo entraîne la décision de Sherif Will Teasle de l'arrêter et de l'enfermer dans la petite prison de la police de Hope sous le prétexte de vagabondage. Il s'ensuit une série de harcèlements de la part des autres policiers. Aussi, cette situation

---

457 Timothy Lomperis, "*Reading the Wind*", op. cit; p. 15

458 William palmer, *The Films of the Eighties*, op. cit; p.69

apparemment anodine déclenche t-elle un folot de souvenirs, remet à la surface ces exactions qui sommeillent dans le subconscient de John Rambo. Ce dernier, maltraité par les hommes de Will Teasle, s'enfuit dans la nature. On assiste à une chasse àl'homme à travers les monts et les vallées d'un cadre qui n'est pas sans rappeler le contexte vietnamien. Poursuivi par les policiers et par un détachement de la garde nationale, John Rambo démontre ses qualités de combattant. Mais, si cette course poursuite contribue à accentuer l'intencité dramatique du film. « *First Blood* » cesse d'être le film de distraction qu'il a été pour certains pour se muer en une sérieuse critique de la société américaine qui n'a pas encore réussi à apaiser ses tensions dont l'origine remonte aux combats sur les terrains vietnamiens.

L'électrochoc produit par la brutalité des policiers de Hope crée deux moments dans le film ; l'un situé dans le passé, une période dans l'histoire des Etats-Unis, avec l'arrivée dans la mémoire vive de John Rambo des scènes vécues au Vietnam, quand il fut fait prisonnier de guerre et l'autre, ancrée dans un présent aliénant à Hope qui le met face aux harcèlements des policiers. En fait, Rambo met face à face le Vietnam et les Etats-Unis comme pour dire que le traumatisme de la guerre se prolonge dans le présent du fait de l'attitude des Américains. Dans ces séquences, Ted Kotcheff crée deux mondes dont le premier participe de l'approche métaphorique tandis que le second relève plutôt des ressorts psychologiques du personnage central. Etranger dans sa propre société, John Rambo reste comme otage de son passé tumultueux. Le film balance constamment entre ces deux pôles, celui de la réalité, donc du temps présent et celui d'un flashback, une incursion dans le passé, que le réalisateur introduit comme un appendice à l'action principale. Une véritable métamorphose s'opère dans le contexte métaphorique où John Rambo retourne au Vietnam, ou plus exactement reconstitue le Vietnam en Amérique dans une ambiance délétère dans laquelle se manifeste la trahison à la cause que Rambo défend. Le message est clair, il se sent trahi par lessiens. A partir de ce moment, on assiste à une inversion des situations : John Rambo, peint sous des dehors d'un primitif, se transforme en VietCong traqué. Tout l'arsenal technologique américain présent sur le théâtre des opérations est mobilisé pour barrer la route à cet homme à la force herculéenne, armé d'un long poignard de chasse à l'image de héros de la frontière américaine, se battant à l'aide de morceaux de rocher et se faufilant dans la jungle vietnamienne. Au plan de l'exploitation symbolique, la scène dans laquelle John Rambo tente de descendre d'un hélicoptère en lançant une pierre est une parfaie illustration de l'inégalité des moyens entre Américains et Viet cong. L'essentiel du message de « First Blood » apparaît à la fin du film, dans cet échange de propos entre John Rambo et son chef au Vietnam, le colonel Trautman :

Trautman: It's over, Johny. It's over.

Rambo: Nothing is over! Nothing! You just don't turn it off. It

wasn't my war. You asked me, I didn't ask you. And I did what I

had to do to win. But somebody wouldn't let us win. Then I

came back to the world and I see all those maggots at the

airport, protestin'me, spittin', callin'me babykiller and all kind

of vile crap. Who are they to protest me, huh? Who are they?

Unless they been me and been there and know the hell they're

yellin'about.

Trautman*: It was a bad time for everyone, Rambo. It's all in the*

past, now.

Rambo*: for you! For me civilian life is nothing. In the field we*

had a code of honor. You watch me back. I'll watch yours. Back

here there's nothing.

Trautman*: you were a member of an elite group. Don't end it like this.*

Rambo : *Back there I could fly a gunship. I could drive a tank. I*

was in charge of million dollar equipment. Back here I can't

even hold a job parkin'cars. (Rambo breaks down and begins to

weep). I can't get it outa my ead. I seen it for seven years.

Every days's like that. Sometimes I don't even know where I am

I don't talk to anybody. Sometimes a day, a week. I can't put it

outa my mind.[459]

Cette scène est l'une des importantes du film. Elle montre John Rambo aui se laisse aller à une longue diatribe contre son pays, les Etats-Unis. Ainsi, Rambo devient-il le porte-parole d'une génération sacrifiée à l'autel des calculs mesquins de la bureaucratie et longtemps silencieuse mais qui décide de prendre la parole. Il est évident que le colonel Trautman et Rambo ne parle pas le même langage. Quand Trautman dit que c'est fini, pour lui, il s'agit de la guerre en tant qu'événement historique, bien situé dans le temps, donc terminé depuis 1975 tandis que la réponse de Rambo montre que la guerre ne se limite pas aux combats mais que le plus dur est la réinsertion sociale à la fin du conflit. Aussi, Rambo dénonce-t-il la duplicité de ses chefs qui ont été des obstacles à la victoire qu'il voulait et

459 William palmer, *The Films of the Eighties*, op. cit; p.68

pouvait obtenir à l'époque des combats. Ce sont aujourd'hui les mêmes qui cherchent la victoire dans une Amérique engagée dans une autre guerre, celle du débat que celle-ci a suscité. Mais le colonel Samuel Trautman comprend le problème de John Rambo, celui de tous les soldats revenus du Vietnam. Pour lui, il faut une réconciliation de ce soldat avec sa société, sinon c'est la Guerre du Vietnam qui va se prolonger en Amérique sous la forme de ce d'aucuns ont appelé le syndrome du Vietnam.

L'autre grand moment du film est la scène de discussion entre le colonel Trautman et Sheriff Will Teasle :

Trautman: the Army thought Imight be able to help

Sheriff: Well, I don't know in what way. Rambo's a civilian

now. He's my problem.

Trautman: I don't think you understand. I came here to

Rescue Rambo from you. I came here to rescue you from

him…That boy's a heart attack. He may be the best that Special

Forces ever produced. Whatever you're planning to throw at

him here, he's been through a whole lot worse in worse places

than this…

Sheriff: Colonel, you came out here because one of your

machines blew a gasket.

Trautman: You don't seem to want to accept the fact that you're

dealing with an expert in guerilla warfare. With a man who is

the best, with guns, with knives, with his bare hands. A man

who's been trained to ignore pain, to ignore weathe, to live off

the land, to eat things that would make a Billy Goat puke. In

Vietnam his job was to dispose of enemy personnel, to kill,

period. War of attrition. Well, Rambo was the best.[460]

Formé à l'école des Forces Spéciales, le colonel Trautman comprend le danger que constitue John Rambo car il maîtrise l'histoire de cet homme qui est façonné pour faire face

460 William palmer, *The Films of the Eighties*, op. cit; p.70

aux situations les plus diverses. Sheriff Will Teasle, quant à lui, étale son ignorance du contexte en utilisant un certain nombre de termes qui déshumanisent Rambo. Il parle de ce dernier comme d'une « machine » qui s'est échappée de son cervueil. Pour le Sheriff, Rambo est donc un ressuscité de la Guerre du Vietnam. L'idée n'est pas fausse car dans « *First Blood* » on assiste à une instrumentalisation du 'veteran' pour gagner une guerre qui ne relève plus du passé mais bien d'un phénomène qui trouve son ancrage dans le présent de la société américaine.

La fin de « *First Blood* » surprend dans une certaine mesure. Se livrant comme à une purge de toutes les angoisses et frustrations aussi bien du passé que du présent, John Rambo se soumet à une véritable catharsis. Son discours final est tout ce dont il a besoin pour reconstituer la personnalité fragmentée par des années de lutte contre l'ennemi et contre lui-même. Sa prise de parole est ainsi pour lui l'occasion de disculper le « vereran » est devenue le Viet Cong en Amérique. Mais contrairement au contexte du Vietnam, il veut remporter la victoire aux Etats-Unis parce qu'il maîtride l'art de combattre la guerre technologique par des moyens traditionnels qu'il tire de l'histoire de son peuple, depuis celle des pionniers de la frontière. L'utilisation de l'arbalète montre l'écart qui existe entre les moyens technologiques modernes utilisés par la machine militaire américaine et John Rambo, lui-même.

« *First Blood* » n'est pas le seul film produit par hollywood à suivre la veine du combattant devenu étranger dans sa propre société *« Birdy* » (1985) du réalisateur Alan Parker fait appel au même précédé de flashbacks et de mauvais rêves pour expliquer les événements qui marquent les deux personnages principaux : Modine et Al Colombato, rôle tenu par Nicolas Cage. Le discours d'Al Colombato rejoint celui de John Rambo pour permettre à ceux qui ont fait la guerre de retrouver leur humanité perdue et leur place dans la société américaine. Ce film de Parker, à la fois fantastique, humoristique et d'une profonde signification sur le caractère destructeur de la guerre, est aussi la métaphore d'une société en crise et qui doit refermer ses fronts.

L'histoire de « *First Blood* » continue de fasciner l'Amérique à travers un certain nombre d'œuvres qui, en fait, reviennent sur la même histoire et utilisent les mêmes personnages. C'est d'abord **«** *Rambo : First Blood Part II* » sorti en 1985 et « *Rambo III »* qui termine la série en 1988. « *Rambo : « Rambo : First Blood Part II* »» est une reprise de « *First Blood* » à la différence que le cadre physique de John Rambo dans le premier film de la série est en Amérique tandis que « *Rambo : First Blood Part II* » est un retour au Vietnam, une incursion dans un passé cauchemardesque. «*First Blood II* » montre Rambo rôle tenu par le même Sylvester Stallone de retour au vietnam pour secourir les prisonniers de guerre américains. Il va malheureusement être trahi, encore une fois, par des agents de la CIA. Il sera à son tour capturé par les Vietnamiens et torturé par les Soviétiques. Ce film exploite à fond les intriques et les embuscades qui sont le fait de ses propres alliés quand elles ne sont pas orchestrées par la bureaucratie américaine. Le colonel Samuel Trautman qui veille sur la

personne de John Rambo est également présent pour rappeler l'histoire de cet homme devenu « machine » par le rejet dont il a fait l'objet dans sa propre société.

Le troisième film de la série, « *Rambo III* » prolonge l'histoire. On voit John Rambo rôle toujours tenu par Svester Stallone qui retrouve une certaine paix. Il est dans un monastère bouddhiste et se rend utile en aidant à la construcion d'un temple. C'est à ce moment que le colonel Trauman arrive pour lui confier une mission spéciale. Ne faisant plus confiance à ses chefs, John refuse de prendre part à la mission. On apprend après que le colonel Trautman a été capturé dans le cadre de la mission. John Rambo décide de prendre les choses en main et se dirige vers l'Afghanistan en traversant le Pakistan pour libérer son maître retenu par les Soviétiques. Une analogie frappante est présentée dans ce film qui déplace la guerre du Vietnam dans les grottes et terrains accidentés de l'Afghanistan. A la place des Américains, on voit les Soviétiques qui n'arrivent pas à venir à bout des Moujjahidines, des cavaliers intrépides et farouches guerriers, à l'image des Viet Cong. Dans ce cadre très hostile, john Rambo met en déroute toute une armée et délivre son chef, le colonel Trautman.

Le prolongement du thème de John Rambo dans ses trois films a créé ce que d'aucuns ont appelé la 'Rambomania' tout simplement pour dire combien ces films ont été populaires et qu'ils ont rapporté beaucoup d'argent à leurs réalisateurs, au moins sur le plan du « *Box office* »[461].

Toutefois, il est important de signaler que « *Rambo II* » et « *Rambo III* » sortent du projet initial de « *First Blood* » pour ne voir en John Rambo que la « machine qui tue ». pour les réalisateurs Georges P. Cosmatos et Peter MacDonald, Ted Kotcheff leur a donné un personnage doté d'une force exceptionnelle à utiliser pour d'autres missions en rapport avec la Guerre du vietnam.

3-3-2-Pour une assumation du sentiment de culpabilité : « Platoon d'Oliver Stone et le rejet du révisionnisme américain

461 Agence américaine qui donne des informations sur les films aux Etats-Unis.

L'expérience tirée de la Guerre du Vietnam va connaître sa phase postmoderniste à partir des années 1985. « *A Rumor of War* », adapté du roman de Philip Caputo, sorti en 1980, sera la première œuvre dans cette veine. Il faudra attendre 1986 avec « *Platoon* », 1987 avec « *Full Metal Jacket* » de Stanley Kubrick et « *Hamburger Hill* » de John Irvin pour voir une orientation essentiellement tournée vers la moralité de l'aventure américaine du Vietnam. Cette nouvelle livraison cinématographique se met en place comme pour rétablir une vérité pervertie par la parution de la série John Rambo et de tous les films qui ont constitué le courant révisionniste du cinéma américain. A l'exception de « *Full Metal jacket* » dont une partie se passe aux Etats-Unis, les films de la deuxième période des années 1980 ont pour cadre le vietnam, tout en maintenant leur ancrage dans le débat sur front domestique suscité par la guerre. Il s'agit pour beaucoup de revisiter les moments les plus sombres de cette histoire pour aller à l'encontre du désir de réhabilitation en cours dans la première partie des années 1980. Il est intéressant de noter que cette série de films correspond du point de vue de leur inspiration à la série de romans de *Dispatches* et *Going After Cacciato,* romans avec des structures fragmentées traduisant la perte de sens de l'expérience tirés de la guerre. Michael Herr a participé au scénario de « *Full Metal jacket* » dont l'essentiel des scènes tournent autour des grandes batailles de hue et peut-être même de l'Offensive du Têt.

« *Platoon* » quand à lui, est certainement l'un des films les plus célébres de la guerre du Vietnam. Il est pour les films, ce que Dispatches représente pour les romans, c'est-à-dire pour beaucoup de critiques, il est l'œuvre cinématographique la plus achevée. « *Platoon* » a remprté l'oscar de la meilleure image en plus de l'oscar remporté par Oliver Stone du meilleur réalisteur de l'année 1987. « *Platoon* » a été bien reçu par la critique. David Halberstam en a fait le témoignage suivant :

> « *Platoon* » is historically and politically accurate. It understands something tht the architects of the war never did: how the foliage, the thickness of the jungle, negated U.S technological superiority. You can see how the forest sucks in American soldiers; they just disappear…. Thirty years from now, people will think of Viet Nam as "*Platoon*"[462]

---

462 Cité par Susan jeffords dans « *borns of Two Fathers: gender and Misunderstanding in Platoon, in William J. Searle (ed.) Search and clear: Critical Responses to Selected literature and Filss of the vietnam War, Bowling Green, Ohio; Bowling Green State University Popular Press, 1988, p. 184*

“*Platoon*” est tire de l’expérience du réalisateur Oliver Stone qui a fait deux tours au Vietnam. Cela donne à l’œuvre une très grande authenticité comme le précise David Halberstam :

> *”What Mr Stone has captured and captured and put together is the special reality of Vietnam”; “Real it is. This is the ultimate work of witness, something that has the authencity of documentary”*[463]

Oliver Stone, ici secondé par sa femme Elisabeth Stone au plan de la réalisation, choisit de camper les combats de la période 1967-1968, sans conteste les moments les plus durs dans la Guerre du Vietnam. La brutalité de ses images rappelle « The Deer Hunter » et ce n’est que justice quand, dans le cadre du film ; Oliver Stone remercie Michael Cimino. Le cadre choisi pour le film est aux Philipines qui ont servi à beaucoup d’autres films parlant de la Guerre du Vietnam. Certains spécialistes ont pu reconnaître des batailles célébres telles que Hué et My Lai, la première par l’horreur des fosses communes, la seconde par la cruauté des scènes de massacre perpétrées par les soldats américains sur les habitants d’un village vietnamien.

L’histoire de « *Platoon* » est simple si on l’analyse à partir de son premier niveau de lecture. Elle montre un jeune garçon issu de la classe moyenne américaine qui, après avoir arrêté ses études, s’engage dans l’armée pour aller combattre au Vietnam et faire quelque chose de sa vie. Ainsi, sous la forme d’un *Bildungsroman*[464]*,* l’histoire se développe dans le sens de la maturité du jeune garçon au contact des réalités de la guerre. L’ouverture de la première scène montre, sous la forme d’un prologue tiré des écritures saintes, ces mots : « *Rejoice O young man in thy youth… »* tirés de « Ecclesiastes ». Le spectateur, interpellé par ce prologue, est bien préparé à voir l’exaltation d’un jeune américain dans le contexte de la Guerre du Vietnam. Toutefois, le texte inachevé de ce propos biblique introduit une ambiquïté dans le message, donnant ainsi une tournure autre que celle indiquée dans le message, donnant ainsi une tournure autre que celle indiquée dans le premier niveau de lecture. Cela est d’autant plus vraisemblable que les ‘Eclésiastiques’ font des injonctions morales aux fidéles. L’introduction de Chris Taylor dans le contexte de la guerre va conduire le jeune à subir une métamorphose presque complète de sa personnalité et uneperte des valeurs avec lesquelles il est arrivé sur le champ de bataille. Mais, le titre-même du film est une dénégation de cette perspective car l’histoire de « *Platoon* » interpelle bien une entité beaucoup plus importante, au lieu de s’articuler autour d’un destin individuel. Lejeune Chris Taylor appartient à une section d’infanterie, la 25ème précisément, en poste à la frontière avec le Cambodge. Dés le début, on voit que Chris Taylor tient une place privilégiée puisqu’il est le

463 Cité par Susan Jeffords dans « Born of Two Fathers: *Gender and Misunderstanding in Platoon, in William J. Searle (ed) Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War, op; cit, p.196*

464 Le bildungsroman montre un personnage aux différentes étapes de sa vie. On voit le personnage suivre un certain processus de maturation tout au long de son contact avec les évènements de l’histoire développée dans le roman.

narrateur du film, c'est-à-dire celui par qui le spectateur perçoit et comprend tout. L'unité est présentée et montre une diversité qui fait d'elle, au plan allégorique, le microcosme de la société américaine. Elle permet de voir une pluralité ethnique typique des Etats-Unis d'Amérique. Les tensions sociales telles qu'elles s'expriment au sein de l'unité rappellent, à bien des égards, la société américaine. Ainsi, cet élargissement du cadre de l'histoire du film va donner une certaine complexité aux différents thèmes examinés.

Après avoir vu le film dans sa globalité, l'on peut retenir l'idée de découper « *Platoon* » en trois parties, toutes liées à l'évolution des relations entre les trois personnages centraux : Chris Taylor joué par Charlie Seen le fils de Martin Sheen qui a tenu le rôle de captain Willard dans « Apocalypse Now », le sergent Elias rôle tenu par William Dafoe et le sergent Barnes joué par Tom Berenger. Ce découpage donne l'avantage de comprendre le film à travers des scènes importantes d'embuscades ou d'échanges de coups de feu nourris soit dans le cadre du massacre d'un village vietnamien, qui enlève tout sens à la quête de Chris Taylor, soit par la mort des deux personnages principaux qui encadrent le jeune Chris Taylor : les sergents Elias et Barnes. Ces événements centraux, à l'allure apocalyptique, sont aussi les moments de questionnement profond du fait de leurcharge de violence exercée par les troupes américaines elles-mêmes.

La première partie qui va jusqu'au massacre des villageois met l'accent sur l'arrivée de la section sur le sol vietnamien et les difficultés rencontrées par le jeune soldat dans le sol vietnamien et les difficultés rencontrées par le jeune soldat dans sa quête, celle de réussite dans la vie. L'arrivée de l'unité militaire au Vietnam revêt un caractère symbolique et initiatique certain. Les soldats sont sortis par l'arrière de l'avion dont l'ouverture donne l'image d'une troupe sortie du ventre de cette grande machine mais pénétrant dans un monde pour le moins macabre. Charlie Sheen, dans le rôle de Chris Taylor, a du mal à voir ce qui se passe. Il se frotte les yeux. Le premier spectacle qui s'offre à lui est celui du transfert des cadavres vers l'amérique. Cette vue macabre a un effet immédiat sur le jeune qui commence à se poser des questions sur on propre destin. Toutefois, à peine a-t-il eu le temps de chercher à comprendre ce qui se passe que le chef lui intime l'ordre de marcher vers sa destination, c'està dire le Vietnam. La première séquence est essentiellement visuelle. La section de Chris Taylor s'enfonce dans la jungle sans préparation. Le soldat Taylor apprend que c'est lui le soldat inexpérimenté qui doit faire les patrouilles, aller à des endroits où il s'expose à la mort. Il règne autour de lui une grande confusion. Il constate qu'il ne fait l'objet d'aucun encadrement :

"I don't even know what I'm doin'…..Nobodu cares about the new guys. They don't even wanna know my name"[465]

La discussion autour de qui envoyer pour faire la patrouille est bouleversante pour le jeune Taylor. Le soldat O'Neil n'hésite pas à demander au sergent Elias d'y envoyer les nouveaux,

465 Owen W. Gilman, Jr., *Lorrie Smith, America Rediscovered*, op cit. p. 265

appelés cyniquement « new meat »[466]. On apprend que les nouveaux constituent la chair à canon du fait de leur inexpérience comme le fait de leur inexpérience comme lefait remarquer le sergent Elias :

Only short screen minutes later, after a “Cherry” or “ FNG” who came with Taylor is killed in his first night in the bush, Elias Zips him into a body bag and, almost noncommittally, notes. “He’d still be alive if he had a few more days to learn somethin’[467]

C’est cette atmosphere dans laquelle chaque soldat cherche sa propre survie qui nourrit la réflexion de Chris TYaylor. Il doit affronter les pièges de l’ennemi ainsi que divers obstacles tels que les lianes, les arbres, les serpents, le silence dans la forêt où tout bruit est amplifié, même la respiration et la pluie. Tous ces obstacles sont autant de facteursqui vont très vite faire réfléchir le jeune Chris Taylor. Mais les difficultés du contexte s’accentuent et le mettent dans une situation de frénésie où il n’arrive plsu à maîtriser son corps, encore moins ses peurs. L’explication de son désarroi se trouve dans l’absence de formation des jeunes soldats qu’ils sont. C’est ainsi que l’embuscade qui va être la première épreuve de la section constitue un moment de grande confusion por Taylor dont les cris révèlent on ne peut plus l’état de panique. Cette première embuscade nocturne va causer la mort du soldat Gardner. Cette mort sert à illustrer la permanence du danger sur le champ de bataille. Quant à Taylor, il continue à vivre, isolé dans son individualité et émotionnellement perturbé par l’impact du cadre sur sa personnalité, celle d’un soldat sans expérience. C’est aussi dans cette premire partie que la discussion porte sur le « count down », c'est-à-dire le compte à rebours qui marque l’obsession du temps pour le soldat sur les fronts vietnamiens. Pendant que certains soldats de la section sont déjà sur le point de rentrer à la fin de leur tour au Vietnam, on apprend que le jeune Taylor est à 332 jours de son départ pour les Etats-unis. Dans cette partie, et après l’embuscade, Oliver Stone nous livre l’arrière-plan de Taylor. Le soliloque auquel il se livre dans ce cadre permet de voir ses motivivations. En effet, pour lui, la guerre est un espace de valorisation de ses ambitions pour les états-Unis. Il a volontairement quitté l’université pour défendre la patrie. Il perçoit bien la différence entre sa présence au vietnam, un choix accepté, et celle de ces camarades dont la grande majorité provient des couches pauvres de la société américaine. Cette perception de son engagement est révélatrice de sa naiveté et le nom que l’on associe à lui, celui de « crusader » est très approprié pour montrer la vision romantique qu’il a de la guerre, vision très proche de celle de la recrue Henry Fleming, le protagoniste de *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane.le terme « crudsader » et l’image du missionnaire qui s’attache à chris sont utilisés pour caractériser l’arrière-plan religieux de Chris Taylor.[468]On comprend dès lors la

466 Ibidem .

467 ibidem

468 Le terme « crusader » est revenu récemment dans le discours à props de la guerre contre le terrorisme ou « l’axe du mal » engagée par me président John Walker Bush que beaucoup d’analystes voient comme marqué par une éducation profondément chrétienne, très conservatrice.

profondeur du choc que les scènes de violence et de frictions vont créer dans la conscience de ce jeune soldat car déjà dans cettepremière partie, Oliver Stone use de surgissements d'images, de bouts de phrase dits de manière presque destructurée et de moments d'émotions évoqués au hasard des circonstances pour soutenir les grandes idées du film. Ces thèmes, liés au cadre d'horreur que le jeune soldat découvre graduellement, en fait, au fur et à mesure qu'il s'engage dans les combats, portent sur la peur, la colère, la bêtise, la lâcheté, la drogue, les frictions du champ de bataille et la perte de l'innocence. William J. Palmer, examinant les thèmes dans « *Platoon* » dit avec beaucoup de pertinence ceci :

> *It is a film fear, about death in the lower case, about anger, about pain, about love, about honesty and dishonesty, about stupidity and caowerdice and courage, about drugs and booze and blacks ans whites and rich and poor and hippies and rednecks, about smells and tastes andand how the jungle feels and sounds, about snakes and bugs and rain and blood and fire, about screams and terrible silences, about darkness shattered by bright light, about calm erupting into frenzied flight, about tracer bullets and invisible trip wires, about helicopters and tunnels, about sexual depravity and mindless brutality and instinctual sympathy, about atrocity and survival, about children caught in war and warriors who are still children, all green and red and brown and black, about flesh and metal and wind and water, about how people feel in war, the Vietnam War.*[469]

Par ailleurs, le retour au camp est un moment important de socialisation pour les soldats. C'est dans ce nouvel espace que Taylor apprend à fumer la drogue et à boire de l'alcool. La marginilation du fait de sa condition sociale et de son inexpérience constitue l'un des axes principaux par lesquels il va apprendre à vivre au Vietnam. La scène de socialisation est importante à bien des égards. Elle expose les caratéristiques sociales de l'Amérique. Oliver Stone en profite pour présenter les différents acteurs et leurs origines sociales. A côté de Chris Taylor, un Américain blan appartenant à la classe moyenne, on voit King rôle tenu

469 William Palmer, The Film of the Eighties, op. cit., p. 29

par Keith David et Junior, des noirs, appartenant aux milieux pauvres et non éduqués des Etats-Unis. Le soldat noir King joue un rôle important auprés de Chris Taylor. Contrairement au sergent Barnes qui symbolise la rigueur et la détermination face aux exigences du champ de bataille, king est du clan du sergent Elias, c'est-à-dire le clan de ceux qui cherchent à apporter un peu d'humanité au contexte de la guerre. Par sa tendance à vouloir toujours protéger le jeune Chris Taylor, King donne l'impresion d'être cette mère, image souvent exploitée dans le portrait des noirs. Comme Jim dans *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain, King est le noir protecteur du 'Petit Blanc' marginalisé. Par ailleurs, le portrait fait du soldat Junior, immature et peu enclin à maîtriser sa mission, pour ne mentionner que ce cas, donne une tonalité raciste au film d'Oliver Stone. Ainsi, la diversité des origines sociales campe-t-elle les réalités de la société américaine. En fait, parralèlement au débat sur les rapports conflictuels entre les deux sergents, on voit se profiler les tensions raciales qui sont le lot quotidien des minorités.

La première partie du film culmine sur cette scène d'une grande cruauté : le massacre d'un village Vietnamien. Cette séquence comprend des images très fortes qui montrent le degré de barbarie des soldats américains. Mettre le feu aux maisons, faire danser un Vietnamien par un coup de crosse à la tête qui fait éclater la cervelle, tuer une Vietnamienne à bout portant devant ses enfants et son mari sont autant de scènes d'une extrême gravité. Dans ce cadre, le sergent Barnes joue un rôle essentiel, aveugle et sourd qu'il est à la souffrance humaine. Le cri du sergent Elias "He *is a fucking human being. You're an animal"***,** que l'on entend dans le film, est un rappel et un constat que Barnes a perdu la raison et par de là Barnes, c'est toute l'Amérique qui sombre dans la barbarie contrairement aux prétendues motivation premières qui justifient son implication dans le conflit vietnamien.

La deuxième partie est marquée par le conflit entre deux personnages de la section : les sergents Elias et Barnes. Avant d'aborder le conflit entre Elias et Barns, il est important de noter que dans cette partie un réquisitoire très sévère est fait contre l'action des politiciens. Le sergent Elias, dans un premier temps favorable à la guerre, est convaincu que la cause est perdue. Il vit un état de confusion totale car il n'arrive plus à faire la différence entre la vérité et le mensonge. Il sent qu'au Viatnam l'ennemi est invisible. Il ne se manifeste que par des enmuscades ou des pièges. Mais l'ennemi est aussi, par endroits, l'Américain lui-même. La jeunesse des troupes que l'on présente à l'écran accentue le sentiment d'échec de l'idéalisme du président John F. Kennedy, idéalisme qui perd tout son sens au regard du sacrifice des plus vaillants d'une génération à une cause que beaucoup ont trouvée injuste. Dés la première partie, cette confrontation est attendue. Barnes est souvent associé au personnage d'Herman Melville : Capitaine Ahab, le symbole de la méchanceté dans *Moby Dick*. Au plan des traits de ressemblance physique, l'allusion à ce personnage de Melville avec une jambe en bois se conçoit par rapport aux balafres sur les joues de Barnes que l'on retrouve dans le portrait du capitaine Ahab. En revanche, il est possible de voir dans le nom du sergent Elias celui d'Elijah chez les juifs, le prophète de Dieu qui a combattu l'esprit du mal : Ahab. Toutefois, la détermination de Barnes dans le cadre de la guerre est une caractéristique

essenttielle du combattant qui doit tuer pour ne pas être tué. Cette philosophie, Barnes l'applique sans hésitation. Quant à Elias, son portrait est celui d'un homme de cœur qui refuse de céder à la barbarie et qui cherche à créer, dans ce contexte de guerre, un espace d'humanité. Il est vrai que la cause semble perdue pour Elias mais, il croit encore en l'homme et cherche à sauvegarder son sens de l'humain. Les différences entre les deux styles vont amener les deux servents à s'affronter physiquement sous le regard du jeune soldat qui n'arrive pas à cacher le sentiment à la fois de haine et d'admiration qu'il porte au sergent Barnes. La mort du sergent Elias que l'on comprend par la fréquence des « fraggings » ou « tirs amis », revêt un caractère biblique évident. L'image des bras étendus du sergent Elias, en ralenti dans la scène de l'hélicoptère, est poignante et renvoie à celle de Jésus sur lacroix qui accepte de souffrir à laplace de l'humanité. La musique qui accompagne le film dans cette scène et le crépitement des armes traduisent toute la confusion d'un monde qui a perdu son équilibre, voire son sens ; le bien droit céder la place au mal et seule compte l'efficacité du soldat sur le champ de bataille. Mais cette scène qui s'est déroulée sous les yeux de Chris Taylor va mettre le sergent Barnes sur la ligne de mire du jeune homme. En effet, Taylor est devenu un soldat aguerri par l'expérience au sein de son unité et par l'admiration qu'il manifeste à l'endroit de Barnes. Cependant, il est de plus en plus conscient de la méchanceté de ce dernier qu'il reconnaît comme responsable de la mort du sergent Elias.

La troisième et dernière partie est un autre affrontement, cette fois-ci entre le sergent Barnes et le soldat Chris Taylor qui est déterminé à venger le sergent Elias. On remarque une tendance nette chez le jeune soldat à faire usage d'un langage très dur et direct surtout en direction de Barnes. Chris dira que « Barnes is a fucking murderer ». A cette accusation, le sergent donne une réponse sans ambiguïté sur sa perception du système militaire appliqué dans des situations de combats. Il annonce avec emphase qu'il représente le réalisme du champ de bataille. Toute autre attitude est inefficace, surtout quand le soldat exerce des responsabilités de chef sur une unité. Il dira à Chris :

"Men have got to do what they are told, if not the machine breaks down. If the machine breaks down, we break down. I won't allow that."

Ainsi, pour le sergent Barnes, le soldat ne doit pas réfléchir. Il doit respecter les ordres tels qu'il les a reçus.

Cette troisième et dernière partie présente un autre Chris Taylor, ferme dans ses intentions et prêt à tuer un « amis », ce soldat qu'il voudrait être tout au long du film. En reprenant la même image que celle de la confrontation entre les deux sergents, il cherche un face-à-face et, à bout portant, il tire deux coups qui ne laissent aucune chance au sergent Barnes. Touché de plein fouet, Barnes s'affaisse et le sergent Elias est ainsi vengé. Au-delà de l'esprit de vengeance, cette mort est aussi la destruction du mythe du héros dans un contexte comme celui du Vietnam.

Les dernières séquences du film sont pleines de sens. Les fosses communes pour l'enterrementdes victimes des combats montrent la bêtise humaine à son paroxysme. Cette image est une dénégation des bases morales et humaines de la guerre. Le désordre créé par les cadavres les uns sur les autres est certainement la leçon à retenir de ce film, celle de l'anéantissement des forces, surtout celles des Etats-Unis. Une scène qui mérite d'être commentée est celle du soldat africain américain qui s'inflige une blessure pour échapper aux atrocités de la guerre et faire partie des soldats rapatriés. Cela montre à quel point le cadre des combats est dur et le désir de regagner les Etats-Unis est important pour sortir d'un enfer qu'ils ont, eux-mêmes, créé. Cette dernière partie est importante, non seulement par ce qu'elle montre et la barbarie qu'elle expose, mais aussi par les propos du narrateur :

"We did not fight the enemy. We fought ourselves. The war

was in us."[470]

La dernière réflexion de Chris Taylor résume bien l'essentiel du film par rapport à l'expérience du jeune soldat, narrateur du film. L'attrait que les deux sergents Elias et Barnes ont exercé sur lui justifié bien l'expression qui le caractérise si bien : *« born between two fathers* ». Chris continue sa réflexion en disant que la guerre est certes finie mais qu'elle continue dans les esprits et c'est là tout le drame des « veterans » de la Guerre du Vietnam. Aussi le film prend-il une signification hautement tragique en exposant l'histoire d'un groupe de soldats condamnés à souffrir dans leur chair et dans leur conscience, combattant un ennemi qui n'est personne d'autre qu'eux-mêmes. **«** *Platoon* **»** est dés lors une parabole de la descente aux enfers de l'Amérique. Chris Taylor, en tuant Barnes, son alter ego, tue celui qu'il a toujours voulu être dans la guerre. C'est après avoir vu toutes ces scènes celles ayant conduit aux massacres d'innocents dans le village vietnamien et le duel entre Barnes et Elias que Chris Taylor cède à la tentation de mettre un terme à la vie du sergent Barnes. On peut donc dire avec William J. Palmer que **«** *Platoon* **»** est la bêtise en actes et à tous les niveaux comme cela apparaît dans le passage suivant :

[« Platoon » is***]***..*... about confusion, confusion on every level of human perception, confusion on eery of national intention, confusion swirling and popping and exploding and spurting and twisting and turning and rising and falling so fast that nothingness, total void, is the only resting place.*[471]

Mais*, « Platoon »* est aussi une suversion dans la hiérarchie militaire. La mise en évidence du rôle des deux sergents éclipse celui du lieutenant, chef de section. On le voit intervenir mais sans effet sur le déroulement des événements. Cette situation est une critique des rapports

470 Cité par Thomas Prasch in William J. Searle J. Searle, (ed) *Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War*, op. cit; p. 205

471 William Palmer, *The Films of the Eighties*, op. cit; p. 35

hiérarchiques problèmatiques constatés entre les officiers formés dans les grandes écoles mais sans grande maîtrise des réalités du terrain et les sous-officiers dépositaires d'une grande expérience du terrain et très proches des soldats par leur origin sociale.

Le film se termine sur l'image d'un retour aux Etats-Unis avec à bord les véritables blessés et bien d'autres qui ont trouvé dans ce vol de rapatriement des blessés un moyen de quitter l'enfer vietnamien. Ainsi, l'évacuation sanitaire devient-elle le refuge de beaucoup de soldats qui ne se retrouvent plus dans dla logique de cette guerre. Mais, il est important de noter les similitudes entre la scène d'ouverture du film et celle qui ferme le film. Chris Taylor, blessé, va s'envoler dans cet hélicoptère mais laisse derrière lui une scène macabre de cadavres sur le point d'être transférés aux Etats-Unis,) l'instar des cadavres qu'ils avaient vus à l'arrivée.

En définitive, le film d'Oliver Stone rejette la tentative révisionniste selon laquelle la Guerre du Vietnam est une partie du continuum historique américain. Œuvre portant sue le sentiment de culpabilité de l'Amérique, *« Platoon »,* au lieu de clarifier le débat sur la Guerre du vietnam, contribue au contraire à obscurcir davantage sa problématique, le sens à donner à cet événement ainsi qu'à la quête des personnes qui y sont impliquées. Issac Sequiera a raison de dire:

It can explore the dark alleys of human experience. It can concern itself with the large issues dof good and evil in the real world.[472]

Ce que l'on reticent de ce film, c'est la difficulté de saisir le sens de tout ce qui s'est passé depuis la déclaration de guerre jusqu'au retrait des troupes et le drame qui a suivi leur retour aux Etats-Uniss. Michael Norman dira dans *The New York Times* que *"Platoon"* **"**is clearly Rambo's opposite because of it is full of left-wing signifiers"[473]. Autrement dit, *"Platoon***"** déconstruit le manichéisme qui semble être le trait dominant des films américains sur la Guerre du Vietnam. En le faisant, il rejette la victoire fictive remportée par Sylvester Stallone dans le rôle de John Rambo.

Les séries des films de l'année 1979 et des années 80, depuis « *First Blood* » jusqu'à *Dispatches* et *Going After Cacciato, « First Blood* »ont le mérite de montrer la nouvelle fascination qu'exerce la Guerre du Vietnam, d'abord sur les créateurs américains, mais aussi sur le peupme. La Guerre du Vietnam a pénétré le milieu de la culture populaire, particulièrement dans les films, à la télévision et dans les journaux. L'écriture de *« Platoon »* renvoie, pour traduire la complexité des thèmes, à celle de *Dispatches* et *Going After Cacciato.* Cette complexité de la question vietnamienne entraîne l'introduction de la Guerre du Vietnam comme nouvelle discipline académique. En fait, les départements des universités

472 Isaac Sequeira, ¨Popular Culture, op cit ; p. 95

473 Cité par Thomas Prasch, in William J. Searle (ed) *Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War* op. cit., p. 198.

américaines vont chercher à comprendre le phénomène en examinant les différentes étapes de son développement et ses répercussions dans la société américaine. Qu'elle soit valorisée comme dans le cas des films de John Rambo ou rejetée comme **«** *Platoon* **»,** la guerre du Vietnam reste un thème majeur, une métaphore de l'Amérique contemporaine pour dire le mailaise profond tiré de cette aventure humaine. Si les films et et d'autres moyens d'expression ont réussi à surmonter les traumatismes de l'après-guerre, l'expérience quant à elle, s'est muée en texte, en objet de réflexion académique, un autre medium par lequel il est possible d'exorciser les peurs et angoisses qu'elle a engendrées. Les nombreux instituts qui dispensent des cours d'écriture pour permettre aux « veterans » de se libérer en écrivant leus expériences sont autant de techniqus de thérapie pour lutter contre le syndrome du désordre post-traumatique. Mais en même temps, la connaissance sur la guerre se transmet aux nouvelles générations. Les œuvres présentées montrent qu'au –delà de la problématique, la Guerre du Vietnam, pour l'essentiel, tourne autour de l'impérialisme occidental et la question de l'altérité rendue manifeste et visible chaque fois qu'une puissance de la taille des Etats-Unis entre en conflit avec ce qu'on peut appeler 'un petit pays'. Il n'est donc pas étonnant que les romans et les films étudiés dans le cadre de la Guerre du Vietnam s'apparentent aux thèses contenues dans les œuvres d'écrivains britanniques qui se sont intéressés à l'empire tels que Rudyard Kipling, Joseph Conrad et E. M. Foster. Les allusions intertectuelles à *Heart of Darkness* et à *Lord Jim* de Joseph Conrad et à *A Passage to India* de E. M. Foster sont évidentes et souvent directes. Il n'y a pas de doute que le cadre du Vietnam offre cette possibilité d'étendre les limites de ce que l'on pourrait appeler l'empire américain. Les romans étudiés ainsi que les films, à l'image de ceux produits par les écrivains de l'empire britannique ont une valeur épique certaine. Ils ont charrié les sentiments les plus divers mais qui, somme toute expriment latentative de reconnexion de l'Amérique profonde avec son destin exceptionnel. L'idéologie qui constitue l'épisne dorsale de ce flux de pensées a souvent utilisé la littérature et l'art pour révéler les rapports très complexes que ces moyens peuvent communiquer ainsi que les manipulations qui en résultent. A cepropos, les films de lasérie John Rambo sont des exemples saississants de l'art au service de la politique tandis au *« Platoon* **»** est, quant à lui, plus un chef-d'oeuvreesthétique qu'un projet politique.

CONCLUSION

La guerre est, de toutes les activités humaines, la plus dramatique et, certainement, la plus grave. En temps que phénomène social, elle constitue insdicutablement le repère le plus visible dans l'histoire des communautés humaines. Toutefois, force est de constater que la littérature et la cinématographie qu'elle a générées n'ont pas très souvent attiré l'attention des écrivains ou des producteurs d'art. le grand débat sur la guerre en tant qu'aberration, un accident dans l'itinéraire des peuples, un état pervers intimement lié à la condition des humains ou un moyen de progrés des sociétés, reste à élucider. Ernest Hemingway montre avec beaucoup d'à propos que les écrivains ne s'intéressent à la guerre que dans l'espoir d'y trouver ces vertus qui permettent à l'homme de se mesurer à lui-même, aux autres hommes ou aux forces de la nature. Sa vie et son œuvre offrent des exemples saisissants de combat contre tout ce qui pourrait ressembler à la soumission aux forces de la nature. Santiago dans *The Old Man and The Sea* (1952), le personage don't il fait le portrait au soir de sa vie, renaît dans le jeune Manolin qui l'accompagne dans sa partie de pêche au marlin. C'est en ce jeune homme, symbole de regénérescence et de résistance qu'Ernest Hemingway retrouve une continuité à l'idée qu'il se fait de lavie. Bien avant Ernest Hemingway, Embrose Bierce, Stephen Crane, Frank Norris et Walt Whitman ont cerné le comportement de l'homme constamment en proie aux forces qui proviennent de son environnement physique et social ou de son hérédité. Pour ces écrivains, l'homme est le jouet des circonstances qui, comme des forces mystérieuses sur lesquelles il n'a aucune prise, se manifestent à lui. Tout cela contribue à rendre les rapports entre les individus et leur environnement for complexes et les situations de conflit qui surviennent, dans ce cadre, rendent encore plus difficile toute tentative d'intelligibilité. Dans le film **«** *Platoon* **»,** le soldat dont le rôle est tenu par Kevin Dillon fait une révélation extraordinaire sur ce que lui inspire le contexte de la guerre : un espace où le jeune garçon retrouve la liberté de tout faire sans penser à la moindre sanction. Il peut tirer, tuer, chercher des prostituées, se droguer, s'ennivrer loin du regard du père ou

de la société et de ses lois coercitives. Espace de transformations négatives rapides, la guerre est aussi l'espace d'une aute socialisation avec ses règles et son cérémonial. L'étudier dans cette perspective revient à voir l'unité militaire comme le microcosme d'une société avvec son mode defonctionnement qui tiendrait compte de l'origine sociale des soldats. Aussi, l'écriture de la guerre, dans bien des cas, transcende-t-elle la simple expérience d'un soldat pour voir en celle-ci une métaphore dont le décryptage permet d'embrasser une société plus large, en crise et aux prises avec des contradictions de toutes sortes.

Joseph Conrad a démontré avec beaucoup de clarté dans son roman *Heart of Darkness* que lorsqu'une mission de « sauver » d'autres, les risques sont grands de voir régner la confusion, la duplicité et l'incohérence dans ses projets sociaux par rapport aux autres nations. Les romans tirés de l'expérience vietnamienne et les films étudiés dans ce contexte valident ce paradigme conradien. Le lecteur ne doit donc pas être surpris de voir une analogie entre le Vietnam et le 'Congo belge' du colonel Kurtz. Il est dés lors important de dire, à la suite de Michael Her, que l'expérience dans la Guerre du Vietnam ne se limite pas seulement à celle de simples soldats, ou vécue par des journalistes et des photographes en quête de récits et d'images, mais une guerre dont l'enjeu réside plus sur les efforts déployés pour la restitution des faits à un public qui ne se rend pas compte des changements intervenus chez ceux qui ont été en contact avec les événements. Si, selon la théorie de Paul Fussell, cette guerre a ressemblé à bien d'autres qui l'ont précédées, s'inscrivant ainsi dans le continuum historique des Etats-Unis, il reste indéniable qu'elle a gardé sa spécificité propre eu égard à son intensité et à ses conséquences sur les individus et sur la société. Comme expérience individuelle, son écriture est aussi une catharsis à laquelle le soldat, tout comme le journaliste-reporter pris dans son engrenage, doit se livrer pour purger ses angoisses, ses peurs et le mépris de ses concitoyens. L'écriture de la guerre donne aussi, surtout dans la dernière phase de la Guerre du Vietnam, la preuve que l'expérience n'est plus une donnée objective que l'on pourrait transmettre tel un documentaire à caractère historique. La Guerre du Vietnam voit la ligne de démarcation entre le fait et la fiction se réduire et même se fondre. Cette situation justifie, à bien des égards, la difficulté notée dans l'approche esthétique adoptée. Les textes présentés par les journalistes, partis sur le terrain pour rendre compte du déroulement de la guerre, se sont retrouvés piégés par les circonstances. Leur production n'a aucunement différé des œuvres de fiction présentées par les romanciers. Cette perte de démarcation notée entre le fait et la fiction, en contribuant au télescope des genres dans la plupart des situations, se perçoit aussi au niveau de la signification des événements. Quand les victoires militaires donnent lieu à des défaites politiques, la confusion est totale. Le roman qui traduit le mieux cette perte du sens est sans conteste celui de Michael Herr, *Dispatches* où la guerre est présentée entre deux moments, l'inspiration et l'expiration, pour exprimer son inconsistence, son incommunicabilité et son absurdité. Entre ces deux moments, à l'exception des illuminations que l'auteur présente souvent sous la forme épiphanique, tout le reste n'est que confusion et amertume que le contexte social américain rend encore plus difficile à décrypter.

Mais la Guerre du Vietnam est aussi et surtout l’expérience américaine devenue métaphore de l’échec et d’un malaise social profond. Installés depuis la Deuxième Guerre mondiale comme première puissance, avec des ambitions affirmées de réguler les relations internationales, les Etats-Unis n’ont pas encore réussi à ranger cette aventure indochinoise dans les tiroirs du passé. L’échec de sa politique de « Winning Hearts and Minds » est aujourd’hui d’une brûlante actualité en Irak car la promesse de liberté et de démocratie qui rappelle à bien des égards le contexte vietnamien, n’a pas convaincu la communauté internationale, encore moins les Irakiens. Toutefois, après avoir tiré toutes les leçons possibles liées à l’aventure vietnamienne, il reste que l’art militaire a connu des changements importants et le Vietnam pourrait être vu comme un exemple type du caractère inopérant des méthodes classiques. Peut-être que la plus grande leçon à tirer de la Guerre du Vietnam, concernant l’issue des combats, devrait être l’importance relative des moyens technologiques, surtout en matière d’armement, face à la détermination d’un peuple qui a, en outre, l’avantage de combattre sur un terrain connu.

Plus important encore, la Guerre du Vietnam est moins, surtout dans sa représentation, un conflit entre troupes ennemies qu’une confrontation entre membres d’un même camp qui luttent au nom d’idéologies qui les opposent depuis le début du conflit. La société de contestation qui a vu le jour dans les années 50 est devenue un puissant mouvement de protestation qui ne donne aucune chance aux autoriés gouvernementales des années 60. Les mouvements des années 70, dans le même sillage, vont prolonger la lutte contre la poursuite des combats. Au retrait des troupes américaines, les acteurs de la Contre-culture vont installer une période d’amnésie presque totale sur tout ce qui rappelle la guerre, surtout dans la période allant de 1975 à 1977. Ce contexte, caractérisé par un malaise social qui devient de plus en plus profond, n’a pas été propice à l’éclosion de granses œuvres tant dans la littérature que dans les autres arts. C’est l’apparition d’une ligne de fracture nette entre les autorités américaines, responsables de la Guerre et les animateurs des mouvements de protestation qui permet à l’expérience au Vietnam de revenir dans le quotien des Américains soit pour la replacer dans son cadre historique soit pour dénoncer son inopportunité et le manque de clairvoyance de ses initiateurs. Le débat a continué sur les raisons de l’engagement du gouvernement américain, la responsabilité des différents camps qui ont géré le conflit, qu’ils relèvent des Démocrate ou des Républicains.

En fait, trente ans après la fin des combats, le Vietnam est toujours d’actualité tant par son syndrome et sa représentation dans la culture américaine que par son syndrome et sa représentation dans la culture américaine que par les événements qui ne cessent de le ramener à la concscience de ceux qui cherchent à trouver la cohérence du monde et des relations qui le régissent. C’est cette confrontation d’idées et de perceptions dans la conduite de la guerre qui justifie l’approche contrastive adoptée dans le cadre de l’étude. En effet, si les Américains avaient nien lu et compris le message contenu dans le roman de Graham Greene, peutêtre qu’ils n’auraient pas dû engager la guerre et le roman d’Eugène Burdick et William Lederer n’aurait pas eu de sens. Ce sont les différentes oppositions et divergences

ayant marqué les étapes de la guerre qui expliquent son développement et le prolongement de son syndrome. De nos jours, les nombreuses références à la Guerre du Vietnam montrent que la purge collective à laquelle les Etats-Unis devraient se livrer reste encore à faire et que le spectre de l'échec, à l'image de ce qui s'est passé au Vietnam, est vivace dans les esprits. La Guerre du Vietnam restera dans la conscience collective américaine un événement majeur que l'histoire retiendra à travers les écrits, les arts ainsi que dans la conduite de la politique étrangère américaine. L'actualité de la Guerre du Vietnam est revenue tout récemment sous la plume de Daniel Vernet rapportant, dans *Le Monde*[474], les propos de Pierre Hassler, chercheur au Centre d'études et de recherches internationales. Pour Hassler, les Etats-Unis, sous le Président Georges W. Bush, vacillent entre l'isolationnisme et l'interventionnisme, positon classique dans l'histoire américaine. A ce propos, les événements qui ont marqué la journée du 11 septembre ne pourront remplacer le syndrome post-Vietnam que pour une courte période. En fait, la Deuxième guerre du Golfe est en train de prouver que le syndrome traumatique post-vietnam est plus présent que jamais car le « Vietnam » sert de champ d'expérimentation aux troupes américaines en irak ou ailleurs et reste constamment à l'esprit des autorités. La décision prise par le gouvernement américain de faire couvrir les combats par des journalistes « intégrés » autrement dit *« embedded* » à l'image du reporter dans le film de John Wayne, « *The Green Berets* », est une leçon apprise au Vietnam. L'objectif poursuivi est de maîtriser, par tous les moyens, l'opinion publique pour ne pas connaître les revers tels ceux connus au Vietnam. En outre, l'effet des « body bags »[475] sur l'opinion publique américaine est un puissant levier de mobilisation populaire contre la poursuite de l'occupation et pour leretour des GIS. La discrétion affichée par les autorités dans l'acheminement des cadavres montre bien que ces précausions sont un aspect des leçons tirée de la Guerre du Vietnam. L'actualité politique montre des situations pour lesquelles le Vietnam est devenu un cas d'école. L'impossibilité d'arriver à une victoire sans bavure, c'est-à-dire celle conduisant à une rédition sans condition, pose le problème du type de combat à engager quand l'ennemi opte pour la guérilla urbaine et les actes localisés de destabilisation qui entraînent l'enlisement de troupes dites régulières, souvent peu aptes à livrer ce genre de combat. La présence de la Guerre du Vietnam est encore manifeste comme il apparaît dans ces propos de Timothy lomperis dans un ouvrage qui rend compte d'une conférence sur la guerre du Vietnam à travers la littérature :

> *Whatever else Americans have done with Vietnam, they have certainly not put it behind them. Everywhere in the Third World where the remotest prospect for American intervention in some local conflict looms, the ghost of Vietnam again and again casts*

474 Daniel Vernet in le Monde, 29 et 30 septembre 2002, p. 2.

475 Sacs contenant les cadavres récupérés du champ de bataille.

its shadow.[476]

Il n’y a pas de doute que son syndrome est encore présent car la nouvelle guerre entreprise contre le terrorisme, à bien des égards, rappelle, comme signalé plus haut, les combats tels que pratiqués sur les fronts vietnamiens.

La Guerre du Vietnam a également été un moment de grande fécondité littéraire et artistique et les innovatons enregistrées sont une contribution majeure à la littérature et au cinéma américain. Le décloisonnement des genres est un fait notoire qui, en même temps qu’il décondtruit les normes classiques du roman, fait apparaître d’autres formes entre le roman et le reportage journalistique. Le « Nouveau Journalisme » comme on l’appelle est une donnée nouvelle qui procure au récit un ancrage fictionnel du fait de l’incommunicabilité de l’expérience. Il est important de signaler qu’aussi bien dans les récits de reportage personnel que dans les films documentaires, la réalité du contexte vietnamien relève d’une illusion à telle enseigne que la différence entre le roman et le reportage, comme du reste entre le film documentaire et le film de fiction devient diffuse, pour ne pas dire confuse.

En réalité, la diversité des genres est à l’image de la démarche que l’étude de cette guerre exige désormais pour la compréhension de son impact sur les individus, sur les sociétés et sur les relations internationales. Aussi, notre analyse, à travers le roman et le cinéma, s’est-elle articulée autour de trois axes principaux correspondant aux trois grandes périodes retenues dans le développement du conflit, à savoir, la marche vers la guerre, l’éclatement du conflit qui comprend deux phases qui doivent conduire les Etats-unis à trouver la solution « une sortie honorable » et la fin de la guerre constituée par le développement de son syndrome. Cette dernière partie a posé tout d’abord le probléme du débat sur la Guerre qui est devenu, dans la période post-Vietnam, un cadre de confrontation des idées conservatrices et libérales. Il est aussi important de souligner que nous avons replacé ces événements dans leur contexte théorique au regard de l’intérêt que l’on pourraît trouver dans la représentation de la Guerre du Vietnam dans la culture américaine autant que dans le débat que celle-ci a suscité. Nous avons également pensé qu’une étude sur la Guerre du Vietnam serait incomplète si elle n’incluait pas l’alalyse des nouvelles formes d’expression dans leur rapport à la guerre. En effet, il s’est agi de voir dans l’abondante production littéraire et artistique générée par le peuple américain dans sa diversité les nouvelles résonnances du conflit. A ce propos, lepoint de vue d’une femme comme Le Ly Hayslip, ancienne militante de la cause VietCong et l’examen de la participation des noirs à la guerre sont autant d’exemples de la pluralité des voix et de la vitalité de l’expérience américaine au Vietnam. Qui aurait prédit la naissance d’une nouvelle littérature dont les artisans seraient des Américains blancs et noirs, des Chicanos, des Américains d’origine asiatique, originaires du Sud Vietnam ou des Viet Cong, ces anciens combattants du maquis vietnamien ? Qui aurait pensé que des voix aussi discordonates que celles de Tim O’Brien, le Ly Hayslip, David Halberstam et Albert French pourraient toutes révéler un fait : elles sont

476 Timothy Lomperis, *Reading the Wind*, op. cit, p. 3

aujourd'hui toutes celles du peuple américain, uni dans sa diversité pour traduire la profondeur de la déchirure que la guerre du Vietnam lui a laissée ? Qui aurait cru, au regard de la profondeur des traumatismes, que ceux qui se sont affrontés dans les marécages lointains du Vietnam ou dans les villes américaines, dans leur diversité, se retrouveraient, unis par la même nationalité, celle des Etats-unis d'Amérique, pour exprimer, par rapport à la guerre et à ses effets, une réaction plurielle, mais authentiquement américaine ? Ainsi, l'intérêt de la démarche réside-t-il dans le choix de cette thématique qui s'enrichit de regards dissemblables sur un contexte fait de nombreux silences, silence autour d'une expérience impossible à transmettre et silence lié à l'amnésie qui frappe les peuples défaits en attente de recréer d'autres mythes qui sauvent et permettent de surmonter le malaise.

Toutefois, dans le roman autant que dans le film, on a assisté à une tentative de banalisation de l'expérience vietnamienne, ce qui, dans une large mesure, conforte le sentiment des autorités républicaines et permet de replacer la guerre du vietnam dans le coninuum histoirque des Etats-Unis. Ceque l'étude a permis de saisir, à travers ses controverses et ses ambiguïtés, c'est la complexité d'un contexte en même temps qu'un mal de vivre, un traumatisme profond dont les manifestations sont encore vivaces dans la praxis américaine. L'écriture de la Guerre du Vietnam replace, contrairement à ceux qui croient à sa singularité, l'expérience américaine dans l'histoire des Etats-Unis. Aussi, certains observateurs notent-ils que cette guerre n'a apporté aucune nouveauté si ce n'est qu'elle a renforcé les tendances tracées par les conflits précédents. Il s'agit là d'un point de vue important qui justifie, outre le caractère narcissique des œuvres, l'écart entre l'expérience vécue et la langue choisie pour en exprimer toute la richesse et la profondeur. En faisant du « neuf » avec du « vieux », les écrivains américains creucent davantage le fossé de l'incompréhension. Naturellement, l'issue des combats place l'Amérique dans une situation que l'on pourrait dans une certaine mesure comparer à celle de l'Allemagne nazie après la Deuxième Guerre mondiale, une situation d'amnésie temporaire accompagnée d'un profond malaise social. Il est sans aucun doute injuste de poursuivre la comparaison avec l'Allemagne Nazie quand on sait que l'idéologie de cette dernière avait une orientation plus perverse. Le cas des Etats-Unis au Vietnam reste encore à élucider.le processus de « vietnamisation du conflit » mis en œuvre par le Président Richard Nixon doit conforter la thèse selon laquelle il s'agit d'une guerre civile qui oppose les deux parties du vietnam. Pour ceux qui se sont opposés à la guerre, rien ne justifie l'implication des Etats-Unis dans un conflit qui ne présente aucun intérêt pour ses citoyens. Pour les autorités américaines, ce conflit se justifie par le principe fondateur de la nation rappelé par Richard Nixon :

> *Les appels à nos idéaux les plus élevés n'ont jamais manqué de rassembler les Américains pour le soutien des grandes causes. Rendre le monde sûr non seulement pour nous mais pour d'autres, c'est une grande cause. Plus noble encore est la*

volonté de donner aux millions de gens des pays pauvres une chance departager les bienfaits de la liberté et du progrés dont nous avons le privilège.[477]

En développant ce point de vue, Nixon ne fait que reprendre celui de ses illustres devanciers qu'il cite dans les passages suivants :

> *« Thomas Jefferson a dit : « Nous n'agissons pas pour nous mais pour toute la race humaine »*
>
> *Lyncoln a proclamé : « nous sauverons noblement ou perdrons bassement le dernier espoir de la terre. »*
>
> *Theodore Roosvelt a déclaré : « Notre premier devoir de citoyens de la nation est dû aux Etats-Unis, mais, si nous sommes fidèles à nos principes, nous devons penser aussi à servir les intérêts de l'humanité tout entière »*[478]

La Guerre du Vietnam se présente dés lors aux Américains comme un espace, certes, de tensions, mais aussi, là où l'Amérique doit se reconstituer pour répondre aux exigences de son destin exceptionnel mis à rude épreuve dans cette guerre revête une importance capitale pour le peuple américain du fait du mouvement révisionniste, de la bataille des idéologies et des sexes qu'elle a entraînée, de l'inefficacité des modèles tirés des expériences du passé et particulièrement de la diversité ethnique qui l'a utilisée comme un nouvel espace de confrontation. Dans ce contexte de la fin du vingtième siècle, marqué par une crise indentitaire et une revendication sociale qui ont secoué toutes les structures de la société américaine, la Guerre du Vietnam est devenue le cri de ralliement des militants de la Contre-culture et ceux de la « Nouvelle Gauche » qui sont déterminés à s'opposer à tout. Ainsi, les eoeuvres, aussi bien littéraires qu'artistiques, expriment-t-elles la parole multiple qui se propage et amplifie les traumatismes, les incapacités à se surpasser du peuple américain et pourquoi pas son narcissisme incorruptible qui le ramène à ses idées fondatrice comme « A CITY Upon a Hill » et « The Manifest destiny ». Aussi, les politiques mises en œuvre dans la représentation de la Guerre du Vietnam visent-elles à rechercher la paix, le réconfort d'un peuple meurtri. Replacer l'expérience dans le continuum historique n'est rien d'autre qu'une tentative de banaliser celle-ci en évacuant tout ce qui fait sa spécificité et l'intensité particulière liée au traumatisme que l'événement aura causé au peuple américain dans le cas précis de la Guerre du Vietnam.

L'impact de la Guerre du Vietnam sur l'Amérique se comprend par référence à un certain nombre de facteurs dont les plus importants sont à lier au développement de la télévision et à l'âge moyen du soldat américain engagé dans le conflit. En outre, ayant été la

477 Richard Nixon, *Plus Jamais de Vietnam*, traduit par France-Marie Watkins, Paris : Albin Michel, 1985, p. 256

478 Richard Nixon, *plus Jamais de Viets*, op. cit., pp. 255-6

première guerre télévisée dans l'histoire moderne des nations, la Guerre du Vietnam pousse le peuple américain, hostile à la violence à réagir contre toutes les scènes de violence présentées à la télévision. S'agissant des combattants, si l'âge moyen du soldat américain dans la Deuxième Guerre mondiale a été de 26 ans, il est important de signaler qu'il est de 19 ans pour la Guerre du Vietnam. Avec la jeunesse, on a assisté à plus de désertions chez les soldats. Le roman, *Going After Cacciato*, pose le problème de la désertion, problème qui a habitué son auteur, Tim O'Brien. Ce dernier dit en substance qu'il n'a pas déserté pour ne pas être traité de couard. Il a peur de vivre dans la honte mais ne voit pas les raisons de son engagement au front pour combattre les Vietnamiens. Les soldats américains se trouvent dés lors pris entre leurs sentiments personnels de rejet de la guerre et la crainte des conséquences politiques qui vont au-delà de leur personne. Timothy Lomperis décrit ici la confusion ressentie par nombre de combattants et d'écrivains :

> *To Broyles, at the center of this ambivalence to the war is "the connection between the personal and the political, and how all of us still have the two confused. I think that this has been particularly true in the cases of Jim Webb and Ron Kovic and Al Santoli and o lot in me….it is very hard to go back and forth between what happened to us and what it all means for everyone else"*[479]

C'est cette ambivalence qui explique les positions connues de Ron Kovic et du sénateur John Kerry, candidat malheureux à la Maison Blanche en 2004. Après avoir montré le courage sur les champs de bataille, une fois de retour aux Etats-Unis, ils sont devenus des opposants féroces à la guerre.

La pierre angulaire des romans et des films sur le Vietnam est-elle celle exprimée par Larry Heinemann dans Close Quarters : *« You cover me and I'll cover you and we'll go home »*[480]. Autrement dit, la Guerre du Vietnam est aussi une guerre des hommes qui a permis aux soldats américains de découvrir la solidarité et la camaraderie, deux grandes vertues du champ de bataille. Ce côté positif ne doit pas passé inaperçu. Les romans aussi bien que les films ont montré l'importance de la camaraderie et de la solidarité dans la nouvelle communauté créée par les soldats en dehors de leur cadre familial.

Ainsi, contrairement aux chansons et aux slogans qui ont rythmé les marches de protestation, le roman et le film restent marqués par le jeu des idéologies qui se manifestent autant sur la scène internationale que nationale. C'est parce que le débat et l'écriture sur la Guerre du Vietnam ont réussi à se détacher du cadre physique du territoire vietnamien pour se circonscrire à l'Amérique, à ses contradictions internes et externes que les romans et les films ont cherché à rendre compte,tout en les amplifiant, des lignes de fractures de la société américaine aussi bien pendant la Guerre que dans la période de son syndrome. Les divergences dans les démarches ont ainsi largement contribué à rendre la représentation de

479 Timothy Lomperis, *Reading the Wind*, op. cit, p. 85

480 Larry Heinemann, *Close Quarters*, op. cit., p. 310

l’expérience vietnamienne ambiguë même si le trait dominant de celle-ci est la négation que la grande Amérique pouvait être vaincue par un pays dont l’économie et l’arsenal militaire comptent peu sur l’échiquier international.